



ਦਾਨਪਾਰ ਸ੍ਵਾਮੀ ਜੇਠ ਭਾਗਮ ਨੇਕਮਗਿਆ

## कृतज्ञता-प्रकाश

श्रीमान् सेठ शुभकरन जी सेकसरिया ने लखनऊ विश्व-विद्यालय की रजत्—जयन्ती के अवसर पर विसर्वाँ-शुगर-क्रैन्टी की ओर से बीस सहस्र रुपये का दान देकर हिन्दी विभाग की सहायता की है। सेठ जी का यह दान उनके विशेष हिन्दी-अनुराग का द्योतक है। इस धन का उपयोग हिन्दी में उच्चकोटि के मौलिक एवं गवेषणात्मक ग्रन्थों के प्रकाशन के लिए किया जा रहा है जो श्री सेठ शुभकरन सेकसरिया जी के पिता के नाम पर 'सेठ भोलाराम सेकसरिया स्मारक ग्रन्थमाला' में सम्प्रथित होंगे। हमें आशा है कि यह ग्रन्थमाला हिन्दी साहित्य के भण्डार की समृद्ध करके ज्ञानवृद्धि में सहायक होगी। श्री सेठ शुभकरन जी की इस अनुकरणीय उदारता के लिए हम अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करते हैं।

दीनदयालु गुप्त

अध्यक्ष, हिन्दी विभाग  
लखनऊ विश्वविद्यालय

## वक्तव्य

काव्य जीवन का निज होता है। जीवन के स्वरूप और आदर्श युग-युग में बदलते रहते हैं। इस नियमानुसार स्वभावतः हमारे हिन्दी-साहित्य और काव्य का स्वरूप और आदर्श भी परिवर्तित हुआ है। हिन्दी साहित्य का आरंभ और विस्तार विदेशी शासन के अन्तर्गत हुआ जिसके कारण उसका पूर्ण स्वाभाविक विकास नहीं हो पाया और अनुभूति एवं ज्ञान के विविध और विस्तृत निषेधों का उसमें समावेश नहीं हो सका; विशिष्ट विचार और भाव-धाराओं का ही उसमें विस्तार हुआ। आज, जब हम स्वतन्त्र हैं, और हमारे साहित्यिक विकास के अवरुद्ध मार्ग खुल गए हैं, तब हमारे साहित्य का रूप और उसमें अंकित आदर्श व्यापक, जीवनोन्मुख और स्वाभाविक होने चाहिए। साहित्य सृजन और साहित्य-मनन के दृष्टिकोण में उस परिवर्तन की आवश्यकता है जो नवनिर्मित साहित्य में नया जीवन, नयी स्फूर्ति, नई आशा और आकांक्षाएँ तथा उज्ज्वल आदर्श भर सके। नवीन परिवर्तन की आवश्यकता रहते हुए भी प्राचीन साहित्य का ज्ञान आवश्यक है। पूर्ववर्ती साहित्य के विविध रूपों और विशिष्ट भाव-धाराओं का अध्ययन इस लिए आवश्यक है कि उनके ज्ञानलाभ से ही हम नवीन मार्गों का अनुसंधान और नूतन विचार-वीथियों का निर्माण कर सकते हैं। इसीलिए आधुनिक विद्यार्थी को हिन्दी साहित्य की विविध भाव-धाराओं का तथा साहित्य-शास्त्र के इतिहास का जानना अपेक्षणीय है।

भारतीय काव्यशास्त्र पर संस्कृत भाषा में बड़ी व्यापक और गम्भीर दृष्टि से विचार हुआ है। रस और वनि सिद्धान्तों तथा शब्दशक्ति का विशद विवेचन भारतीय साहित्य अथवा काव्यशास्त्र की अपनी विशिष्ट और अनुपम देन है। साहित्य-सिद्धान्तों का अध्ययन साहित्य-सृष्टि और साहित्य-ज्ञान के लिए विशेष उपादेय सिद्ध हुआ है। हिन्दी काव्यशास्त्र, संस्कृत के सिद्धान्तों से बहुत अधिक प्रभावित रहा। प्राचीन हिन्दी में इस विषय पर अनेक ग्रन्थ लिखे गए। परन्तु अभी तक हिन्दी में कुछ बिखरे लेखों को जोड़ कर इस विषय का क्रमिक इतिहास मेरे देखने में नहीं आया; हाँ, संस्कृत काव्यशास्त्र का परिचय तो कुछ आधुनिक लेखकों ने हिन्दी में अवश्य दिया है। डॉ० भगीरथ मिश्र का 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास' नामक, प्रस्तुत ग्रन्थ इस अभाव की बहुत कुछ पूर्ति करता है।

लग्ननऊ विश्वविद्यालय की ओर न साहित्य, विज्ञान और विविध शास्त्रों के महत्व पूर्ण ग्रन्थों के प्रकाशन की योजना है। प्रस्तुत ग्रन्थ इस योजना के अन्तर्गत प्रथम प्रकाशन है। इस ग्रन्थ के लेखक डॉ० भगीरथ मिश्र हमारे विश्वविद्यालय में हिन्दी विभाग के अध्यक्ष हैं। इन्होंने अपने चार पॉन वर्ष के परिश्रम, गम्भीर अध्ययन और ज्ञान के उपरान्त यह ग्रन्थ लिखा है। इसमें हिन्दी काव्यशास्त्र के इतिहास के साथ साथ, मत्स्य और पाश्चात्य काव्यशास्त्र की पृष्ठभूमि के आधार पर हिन्दी में काव्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों का मूल्यांकन भी है। आधुनिक काव्य की विविध समस्याओं का भी इस में अध्ययन है। मुझे आशा है कि यह ग्रन्थ हिन्दी साहित्य के विद्यार्थी, समालोचक और कवि—सभी के लिए उपयोगी सिद्ध होगा। फिर भी इस ग्रन्थ को काव्यशास्त्र के क्षेत्र में, मैं तो पृष्ठभूमि-भात ही कहूँगा। हिन्दी में प्राचीन काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के क्रमिक विकास से सम्बन्धित अध्ययन की अभी आवश्यकता है। आधुनिक हिन्दी काव्य के सर्वमान्य काव्यादर्शों और सिद्धान्तों का निराल पर उन्हें स्पष्ट करने और साथ ही साथ उठते हुए साहित्य की निची स्वतन्त्र विचारधाराओं पर सहायक पूर्णक मनन करने से ही आधुनिक काव्य को प्रगति देनेवाला काव्यशास्त्र निर्मित हो सकता है।

हमें आशा है कि डॉ० मिश्र इसी मनोयोग से इन क्षेत्र की अन्य आवश्यक समस्याओं पर भी अपने अध्ययन प्रस्तुत करेंगे और इस प्रकार हिन्दी के भण्डार की पूर्ति करते हुए समुचित गौरव एवं ग्याति प्राप्त करेंगे।

नरेन्द्र देव

अध्यापक श्री नरेन्द्रदेव

एम०ए०, एल एल०बी०, बी०एल्ट्०

पाइस चालर

लग्ननऊ विश्वविद्यालय



# उपोद्घात

काव्य-साहित्य के गंभीर अनुशीलन के लिए वाक्यशास्त्र का समुचित ज्ञान अपेक्षित है। काव्य का मर्म समझने के लिए यह ज्ञान जितना साहित्य के विद्यार्थी को आवश्यक है उतना ही एक उदीयमान कवि के लिए भी। कवियों का निर्माण नहीं होता परन्तु वे जन्मजात होते हैं, ऐसी साधारण उक्ति है। इसका तात्पर्य यह है कि प्रतिभा अथवा स्वाभाविक शक्ति जिस व्यक्ति में होती है, वही कवि होता है। कथन सत्य है, परन्तु बीज रूप में स्थित प्रतिभा को पोषित करने के लिए व्युत्पत्ति के रूप में काव्य-शास्त्र का ज्ञान भी आवश्यक है। काव्य का शास्त्र अथवा काव्य के नियमों की समझ, स्वाभाविक प्रतिभा को उभारने और उसके प्रकाश के लिए उसी प्रकार अपेक्षित है जिस प्रकार ठोस भाषा-विवेक के लिए भाषा व्याकरण। काव्यप्रकाशकार आचार्य मम्मट का कहना है कि स्वाभाविक शक्ति, लोक-शास्त्र और काव्यों के निरीक्षण और मनन से प्राप्त निपुणता और किसी काव्य-मर्मज्ञ से प्राप्त शिक्षा-द्वारा अभ्यास ये त्रय काव्य-सृजन में हेतु होती हैं —

✓ शक्तिनिपुणता लोकशास्त्राभ्यासवेष्टया ।

काव्यशिक्षाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥

पुष्ट और प्रौढ़ शैली, अभिव्यक्ति की निपुणता और रसशीलता, विचार और भावों का निबन्धन तथा औचित्यानीतित्व का विवेक, ये काव्यगुण, शास्त्र के अध्ययन और लोक-निरीक्षण से ही प्राप्त होने हैं। इस प्रकार श्रेष्ठ काव्य की सृष्टि के लिए काव्य-शास्त्र का अध्ययन माहुरीय है।/उपर काव्यपारखी तथा काव्य-विनोदियों के लिए भी भाव और विचारों के आकलन में तथा अभिव्यक्ति-शैली को समझने में इस शास्त्र के अध्ययन का सहत्व है। किसी हुनर या कला के कौशल की प्रशंसा अनुभूति के लिए उस कला का सम्यक् शास्त्रज्ञान अपेक्षित है। वाक्यशास्त्र की यही उपयोगिता है कि वह काव्यसौन्दर्य की कवि-द्वारा सृष्टि में तथा कलात्मक ढंग से कहे हुए भाव और विचारों को स्पष्ट अनुभूति और बोध में सहायक हो।

✓ काव्य किसे कहते हैं, उसकी सत्ता के लिए किस गुण-विशेष में काव्यत्व निहित रहता है, भाव, असंकार, छंद, गुणदोष, शब्द-प्रयोग आदि इस प्रकार की समस्याओं और विषयों के विवेचन में संस्कृत भाषा में काव्यशास्त्र, साहित्यशास्त्र अथवा असंकार

शास्त्र आदि नामों से बोधित काव्य विद्या पर अनेक मत प्रचलित हुए हैं। और उन विभिन्न मतों के पोषक साहित्याचार्यों ने अनेक शास्त्रीय ग्रन्थ प्रस्तुत किये हैं। मुख्यतः ये मत रससम्प्रदाय, अलंकार सम्प्रदाय, रीति सम्प्रदाय, वक्रोक्ति सम्प्रदाय तथा ध्वनि सम्प्रदाय नाम से प्रसिद्ध हैं। रस सम्प्रदाय के आदि आचार्य नाट्यशास्त्रकार महामुनि भरत थे तथा इस भा के अन्य प्रमुख पोषक साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ। मामह, उद्भट और वदर अलंकार सम्प्रदाय के प्रचारक हुए हैं। दंडी और वामन गुणसम्प्रदाय के संस्थापक हैं। आचार्य कुन्तक रीतिवाद के व्याख्याता हैं और आनन्दवर्षन तथा अभिनवगुप्ताचार्य ने ध्वनि सम्प्रदाय का प्रचलन किया है। काव्य की आत्मा रूप में भाव और अभिव्यक्ति-सौन्दर्य को लेकर चलने वाले इन विभिन्न आचार्यों ने काव्य-शास्त्र के विविध विषयों की गूढ़ और विश्लेषणात्मक दृष्टि से गम्भीर विवेचना की है जो ससार के साहित्य शास्त्र में अपना सानी नहीं रखती।

✓ हिन्दी काव्य-साहित्य का इतिहास ईसा की बारहवीं शताब्दी से ही, प्राकृत और अपभ्रंश काव्यों से अलग, स्वतन्त्र रूप में आरम्भ हो जाता है। बारहवीं शताब्दी से सोलहवीं शताब्दी के अन्त तक हिन्दी काव्य की विविध विचार और भावमयी धारा उत्कृष्ट गरिमा के साथ रही है, जिसने समस्त उच्चरी भारत को रस से सिक्त और अभिव्यञ्जन-सौन्दर्य से सुख किया था। परन्तु काव्य-शास्त्र अथवा साहित्य शास्त्र विषय का हिन्दी में प्रतिपादन ईसा की सत्रहवीं शताब्दी से ही आरम्भ होता है। बीसवीं शताब्दी से पूर्व के हिन्दी आचार्यों ने काव्य शास्त्र के समस्त विषयों को लेकर संस्कृत आचार्यों के विभिन्न वादों के समन्वय रूप में अपने ग्रन्थों का प्रणयन नहीं किया। उन्होंने किसी सम्प्रदाय के पूर्व-आचार्य का सहारा लेकर काव्यशास्त्र के कुछ विषयों का ही प्रतिपादन किया है। इन आचार्यों में विशेष महत्ता की बात एक यह रही है कि काव्यशास्त्र विषयक लक्षणों के प्रतिपादन के साथ, काव्य-उदाहरण उनके स्वनिर्मित हैं।

हिनतरगिरीशर कृपाराम हिन्दी अलंकार-शास्त्र के आदि आचार्य हैं। केशवदास, मनिराम, चिन्तामणि, महाराज अश्वन्तसिंह, कुलपति मिश्र, मुखदेव मिश्र, भूपण, देव, मिन्वागीदास, रसलीन तथा दूलह मध्यकालीन हिन्दी-साहित्य के प्रमुख काव्यशास्त्राचार्य हुए हैं। बालन में हिन्दी साहित्य के भक्तियुग के बाद साहित्य शास्त्र विषयों पर लिखने वाले इतने आचार्य कवि हुए कि हिन्दी साहित्य के इतिहास की लगभग दो शताब्दियों 'काव्यरीतिवाल' अथवा 'अलंकारशास्त्रकाल' ही कहलाने लगी है।

हिन्दी के रीतिकालीन युग के बाद आधुनिक काल में हिन्दी का सम्पर्क ग़रबात्य यूरोपीय साहित्यों से हुआ और काव्यशास्त्र की परम्परागत समस्याओं के साथ नवीन समस्याओं और नवीन दृष्टिकोणों का हिन्दी में समावेश हुआ। इस युग के आलोचक के समस्त सस्कृत के काव्य-लक्षण और मध्यकालीन हिन्दी काव्य के कुछ स्वतन्त्र काव्यादर्श तो थे ही, साथ ही अँग्रेजी, फ्रांसीसी, रूसी आदि विविध विदेशी साहित्यों के आदर्श भी थे। इन दोनों के समन्वय रूप में काव्य शास्त्रीय विषयों का प्रतिपादन करनेवाले हिन्दी के कुछ आधुनिक आचार्य भी हुए हैं। इन में स्व० प० रामचन्द्र शुक्ल, स्व० डॉ० श्यामसुन्दरदास, भी गुलाबराय आदि प्रमुख आचार्य हैं। कला, काव्य में समतत्व, काव्य में कल्पनात्मक, काव्य की दार्शनिकता, अभिव्यजना, जीवन और काव्य का सम्बन्ध, काव्य में युग चेतना, आदि अनेक काव्य समस्याओं पर विद्वानों के मौलिक लेख भी प्रस्तुत हो रहे हैं।

काव्य शास्त्र के विविध ग्रंथों का क्रमिक विकास, काव्यशास्त्र विषयक ग्रंथों की विश्लेषणात्मक समालोचना, काव्यशास्त्र के आचार्यों का परिचय तथा उनके रचना-काल, ऐसे विषयों में प्रतिपादित काव्यशास्त्र के इतिहास की कमी, बहुत समय से हिन्दी संसार में लटक रही थी। हर्ष का विषय है कि प्रस्तुत ग्रन्थ में लटक डॉ० भगीरथ मिश्र ने इस कमी की पूर्ति का भीमशेष किया है। 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास', इस ग्रन्थ का विषय है। लेखक ने हिन्दी के काव्यशास्त्र आचार्यों का कालक्रमानुसार परिचय, उनके ग्रन्थों का विवरण और उनकी आलोचना दी है। हिन्दी के काव्यशास्त्राचार्यों का विवरण और विवेचन प्रस्तुत करके हिन्दी साहित्य की एक शास्त्रीय धारा का इतिहास लेखक ने सामने रख दिया है। यह ग्रन्थ, काव्य के विविध ग्रंथों के विकास का इतिहास नहीं है। यदि ऐसा होता तो उसका रूप एक क्रमिक इतिहास का सा न रहता। हिन्दी काव्यशास्त्र चाहे वह मध्यकालीन हो, चाहे आधुनिक, उसमें स्वतन्त्र नवीन सिद्धान्तों का समावेश, न्यून है। आधुनिक हिन्दी में प्रचलित अनेक विचारात्मक बाद काव्यशास्त्र की समस्याओं से सम्बन्धित नहीं हैं। वे सामाजिक और राजनीतिक माणधारा की विभिन्न प्रवृत्तियाँ हैं। इन प्रवृत्तियों पर भी लेखक ने इस ग्रन्थ में प्रकाश डाला है। ग्रन्थ का वह भाग जिसमें लेखक ने आरम्भ से लेकर आज तक के कवियों की रचनाओं के आधार पर उनके काव्यादर्श और काव्य सौन्दर्य धारणा को स्पष्ट किया है, मरी दृष्टि में सबसे अधिक मौलिक और विशेष रूप से रोचक एक महत्वपूर्ण है। छन्द प्रयोग के सम्बन्ध में भी लेखक के विचार नवीन हैं।

काव्यशास्त्र का यह विषय वास्तव में बहुत विस्तृत था। इसलिये लगनऊ विश्वविद्यालय की पीएच० डी० उपाधि के लिये प्रस्तुत किये गये इस थीम में मुझे इनका विषय सीमित करना पड़ा। काव्यागों के अलग-अलग विषयों को लेकर उनके क्रमिक-विकास का इतिहास डॉ० मिश्र की लेखनी आगे प्रस्तुत करेगी, ऐसी मुझे आशा है। प्रस्तुत ग्रन्थ, डॉ० मिश्र के परिश्रम, विस्तृत अध्ययन और गम्भीर मनन का प्रतिफल है जिस पर उन्हें पीएच० डी० की उपाधि मिली है। सफलता के लिये डॉ० मिश्र मेरी यथाशक्ति प्रार्थना है। इनकी सबल लेखनी से अन्य महत्वपूर्ण तथा शैक्षणिक ग्रन्थों का उत्पन्न हो, ऐसी मेरी मंगल कामना है।

दीनदयालु गुप्त

डॉ० दीनदयालु गुप्त

एम्० ए०, एल० एल० बी०, डी० लिट्०

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिन्दी विभाग

लगनऊ विश्वविद्यालय

## प्राक्कथन.

साहित्य के इतिहास एक प्रयास में निर्मित नहीं होते। युगों के बीच अनवरत रूप से प्रयत्न करने वाले रोजियों की सकलित सामग्री के आधार पर इतिहास बनते हैं और फिर फिर नया रूप ग्रहण करते हैं। हिन्दी साहित्य के इतिहास निर्माण में अभी अधिक प्रयत्न नहीं हुए, इसलिये अभी तक जो इतिहास हैं वे अधिकांश नीम की ही सामग्री प्रस्तुत करते हैं और यह भी पूरी नहीं। हिन्दी का साहित्य बहुत अधिक विस्तृत है, और ऐतिहासिक रूप में उसको समेटने का प्रयत्न तब किया गया है जब कि दश शताब्दियों के बीच निर्माण के साथ साथ उसका अधिकांश नष्ट, विलीन और लुप्त भी हो गया। और अब भी यदि कुछ सामग्री मिल सरी है तो इसका श्रेय, जनता और जनशासकों को, इस साहित्य की ओर अभिरुचि को ही दिया जा सकता है। आधार के लिए उपयोगी, ऊँची सामग्री देने वाले साहित्य के इतिहास ग्रन्थों में महत्वपूर्ण, शिवसिंह 'सरोज' और मिश्रन्धु 'विनोद' हैं, तथा अधिकांश इनके आधार पर कुछ पक्की सामग्री देने वाले ग्रन्थ, डॉ० राममनन्दर दास, पं० रामचन्द्र गुहल और डॉ० रामजुमार वर्मा के इतिहास हैं। इस शताब्दियों में विस्तृत साहित्य के साथ एक बार के प्रयत्न में पूर्ण न्याय कर सकना असम्भव है, जब कि आधारभूत प्राचीन सामग्री दिनोदिन क्षीण होती जाती है। ऐसी दशा में मुझे यह आवश्यक जान पड़ा कि हिन्दी साहित्य की एक-एक धारा अथवा उसके एक-एक युग के इतिहास निर्माण का कार्य जितनी शीघ्र हो सके प्रारम्भ कर देना चाहिये, और इसी धारणा का प्रतिफल, हिन्दी काव्य शास्त्र के इतिहास पर, प्रस्तुत निम्न है।

यह कह देना भी ग्राह्य है कि मुझे इस बीच में यह निश्चय होगया है कि प्राचीन साहित्यिक सामग्री जितनी शीघ्रता से क्षीण तथा 'आधुनिकों' की दृष्टि में अनावश्यक सिद्ध हो रही है उतनी शीघ्रता से साहित्य के प्रेमी और विद्वान् उसका उपयोग और नवनिर्माण नहीं कर रहे हैं, अतः मुझे इस निबन्ध में निश्चिन्त स्वाभाविक गति को छोड़कर, दृढगति ग्रहण करनी पड़ी जिससे प्राचीन सामग्री के महत्त्व को समझ कर उसका उपयोग अन्य दिशाओं में भी किया जाय। साथ ही जैसा पहले कहा जा चुका है, यह भी प्रथम प्रयास है, अतः इस निबन्ध में 'काव्य शास्त्र के इतिहास' की पूर्णता का भी दावा नहीं किया जा सकता। हाँ, यह अवश्य है कि हममें हम विषय पर

सभी उपलब्ध और आवश्यक सामग्री का परिचय एवं उसके महत्त्व को अंकित करने का एक प्रयास किया गया है जिसके द्वारा हिन्दी साहित्य प्रेमियों के सामने कुछ नितान्त नवीन लेखक और उनके अन्य तथा कुछ अपरिचित अथवा अर्द्धपरिचित ग्रन्थों के विवरण आसँगे ।

इस विषय को लेकर विशेष रूप से इस दिशा में लिखा जाने वाला प्रथम ग्रन्थ डॉ० रामशंकर शुक्ल 'रसाल' का "हिन्दी काव्य शास्त्र का विकास" (Evolution of Hindi Poetics) है, पर उसमें काव्य शास्त्र का इतिहास कुछ ही पृष्ठों में है और वह भी पृष्ठभूमि के रूप में । उसका मुख्य विषय अलंकारों के विकास का अध्ययन है, जिसमें डॉ० रसाल ने एक-एक अलंकार को लेकर भिन्न भिन्न हिन्दी आचार्यों के मत से उसके लक्षण लिखे हैं ; अतः उनका ग्रन्थ, प्रस्तुत निगन्ध के विषय से नितान्त भिन्न है । दूसरा ग्रन्थ जो इस विषय से सम्बन्धित है वह डॉ० जैलसिंहारी का "आधुनिक मनोविज्ञान की दृष्टि से रस की व्याख्या" (Interpretation of Rasa from the point of view of Modern Psychology) है ; पर इसका भी विषय 'हिन्दी काव्य शास्त्र के इतिहास' से भिन्न है । तीसरा ग्रन्थ जिसमें काव्य शास्त्र से सम्बन्धित एक अंग का अध्ययन किया गया है वह डॉ० जानकीनाथ सिंह का 'हिन्दी पिंगल' है, पर इसमें भी ऐतिहासिक दृष्टिकोण प्रधान नहीं है और फिर पिंगल के ग्रन्थों का अध्ययन इस निगन्ध में हम लिये छोड़ दिया गया है कि यह विषय काव्य के व्याकरण से सम्बन्धित है और काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण आदि ग्रन्थों में पिंगल का विषय नहीं लिया गया । इसके और कारण निगन्ध की भूमिका में दिये गये हैं । इस प्रकार यत्र तत्र ग्रन्थों की भूमिका में पायी जाने वाली अधूरी काव्यशास्त्र के इतिहास की सामग्री के अनिश्चित और कोर सामग्री एक साथ एक ग्रन्थ में क्रम से उपलब्ध नहीं । साथ ही साथ हिन्दी की उच्च वक्ताओं में 'काव्यशास्त्र' का विषय लगभग सभी विश्वविद्यालयों में पाठ्यक्रम में है, अतः हिन्दी का शास्त्र के इतिहास की बड़ी आवश्यकता थी । अंग्रेजी में जार्ज सेंट्सबरी का आलोचना का इतिहास (History of Criticism by G. Saintsbury) तथा 'लोकाई क्रिटिक्' (Loci Critici) और 'डे' का संस्कृत काव्य शास्त्र का इतिहास (Studies in the history of Sanskrit Poetics by S. K. De) ऐसे ग्रन्थ हैं जो अंग्रेजी भाषा में पाश्चात्य काव्य शास्त्र तथा संस्कृत काव्य शास्त्र का इतिहास क्रमशः प्रस्तुत करते हैं । अतएव हिन्दी काव्यशास्त्र

का इतिहास लिखने की प्रेरणा प्राप्त हुई, क्योंकि काव्यशास्त्र के कोरे सिद्धान्त जान लेना और भाषा में उन सिद्धान्तों की चर्चा किस प्रकार से होनी रही है, यह न जानना विषय का अधूरा और अव्यवहारिक ज्ञान ही प्राप्त करना है। अपनी भाषा के काव्यशास्त्र के इतिहास के पढ़ने पर हम काव्यशास्त्र की समुचित व्याख्या और उसके लिये आवश्यक दृष्टि प्राप्त करते हैं। अतः इस कमी की पूर्ति करना भी आवश्यक था।

हिन्दी काव्यशास्त्र के लेखकों पर कुछ प्रकाश दि दी साहित्य के इतिहासों में डाला गया है। पंडित रामचन्द्र शुक्ल के हिन्दी साहित्य के इतिहास में ५७ रीतिग्रन्थकार कवियों एवं उनके ग्रन्थों का संक्षिप्त परिचय है, पर है वह समस्त साहित्य के इतिहास की दृष्टि से ही। उसके अन्तर्गत वर्णन विषय का नाम मात्र ही पाया जाता है। विवेचन तो दूर रहा, परिचय भी पूरा नहीं है। 'मिश्रबन्धु विनोद' के चारों खंडों में १०० के लगभग कवियों के नाम मिलते हैं, जिनमें से २० २५ के विवरण को छोड़कर शेष का तो नामोल्लेख मात्र है। उनमें वर्णन में नाम, रचना-काल, ग्रन्थ, वर्णन विषय के परिचय के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। हाँ, यह अवश्य है कि अधिकांश लेखकों के नाम इसमें मिल जाते हैं। शुक्ल जी के इतिहास में रीतिग्रन्थकार के रूप में एक साथ क्रमबद्ध वर्णन रीतिकालीन काव्यशास्त्र के लेखकों का मिलता है, पर 'मिश्रबन्धुविनोद' में काव्यशास्त्र के लेखकों का विवरण अलग नहीं है; अन्य लेखकों के साथ ही बीच-बीच में वे विवरण आये हैं। हाँ, द्वितीय भाग में पूर्वोक्त और उच्चरालंकृत प्रकरण के रूप में इस काल के नाम दिये हैं, पर वर्णन में सभी प्रकार के कवि आये हैं। अतः वहाँ भी एक साथ क्रमबद्ध तथा पूर्ण विवरण नहीं प्राप्त होता। प्रस्तुत निबन्ध में इन इतिहासों और खोज रिपोर्टों के आधार पर तथा अन्य व्यक्तिगत एवं राजपुस्तकालयों से प्राप्त सूचना के सहारे, १५७ ग्रंथों के नाम और अधिकांश के अपनी आँखा देखे विवरण प्राप्त कर, ऐतिहासिक क्रम से उनके वर्णन दिये गये हैं।

प्रस्तुत निबन्ध में दिये गये ग्रन्थों में से बारह तो ऐसे हैं जिन ग्रन्थों के अथवा लेखक और ग्रन्थ दोनों के, नामों तक का उल्लेख अभी तक के किसी साहित्य के इतिहास में नहीं है और न कोई अन्य विवरण कहीं से मिलता है। उदाहरण के लिये गोप के 'रामचन्द्र भूषण' और 'रामचन्द्राभरण' ग्रन्थों का विवरण कहीं नहीं मिलता। इनके 'रामालंकार' ग्रन्थ का उल्लेख मात्र ही मिश्रबन्धु 'विनोद' में हुआ है। लेखक को ये ग्रन्थ दत्तिया और टीरुमगड के राजपुस्तकालयों में हस्तलिखित रूप में देखने को प्राप्त हुए। कृष्णभट्ट देवग्राम की 'शृंगार रस माधुरी', रंग राँ का 'नायिकाभेद', उजियारे कवि के 'रसचन्द्रिका' और 'जगुलरस' प्रकाश, जनराज का 'कविता रस विनोद' तथा सेनादास का

'रघुनाथ अलंकार' एवं 'रस दर्पण' ग्रन्थों का उल्लेख भी कहीं नहीं मिलता । प्रस्तुत निगन्ध के लेखक को ये ग्रन्थ डॉ० भगनीप्रसाद याज्ञिक ने सौजन्य द्वारा 'याज्ञिक सग्रहालय' से प्राप्त हुए, और उन्हीं हस्तलिखित ग्रन्थों के आधार पर ही इनका विवरण दिया गया है । आचार्यचिन्तामणि के 'कविकुल कल्पतरु', 'काव्यप्रकाश', 'वाक्य विनैक', 'रस मञ्जरी' आदि ग्रन्थों का तो उल्लेख मान मिलता है, पर उनके ग्रन्थ 'शृंगार मञ्जरी' का उल्लेख कहीं भी प्राप्त नहीं है । लेखक ने दत्तिया राज पुस्तकालय में हस्तलिखित रूप में इस ग्रन्थ को देखा और उसी के आधार पर इसका विवरण प्रस्तुत निगन्ध में दिया गया है । इसी प्रकार काव्यशास्त्र पर लिखे गये एक बृहत् और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ "रामदास कृत कविकल्पद्रुम" का भी विवरण अप्राप्य है; इसका भी विवेचन लेखक ने दत्तिया-राज पुस्तकालय में देली प्रति के आधार पर किया है । नारायण कवि की "नाट्य दीपिका" हिन्दी में लिखी, नाटक पर प्रथम पुस्तक है, पर इसका भी कहीं उल्लेख नहीं है । लेखक ने दत्तिया के किले में स्थित पुस्तकालय से इसकी प्रति प्राप्त की और इसका विवरण दिया है ।

इन नवीन ग्रन्थों के अतिरिक्त सात आठ ऐसे महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ भी हैं, जिनका हिन्दी के इतिहास में नामोउल्लेख मान तो मिलता है, पर महत्त्वपूर्ण होने हुए भी उनका विवरण नहीं मिलता है । अतः लेखक ने मुद्रित या हस्तलिखित रूप में इन ग्रन्थों को देखकर इनका आवश्यक विवरण उपस्थित किया है । ये ग्रन्थ हैं—चिन्तामणि का कविकुल कल्पतरु, यादूगर्गों का रसभूषण, राय शिवप्रसाद कृत रसभूषण, रणधीरसिंह का वाक्यरत्नाकर, जगतसिंह का साहित्यसुधानिधि, रसिकसुमति का अलंकारचन्द्रोदय, शोभ कवि का नवलरस चन्द्रोदय और लल्लिराम का रागेश्वर कल्पतरु । ये ग्रन्थ भी दत्तिया और टीकमगढ़ के राज पुस्तकालयों, याज्ञिक सग्रहालय तथा ॥० कृष्णविहारी जी के पुस्तकालय से प्राप्त हुए । इनमें कविकुलकल्पतरु तथा रागेश्वर कल्पतरु तो मुद्रित हैं अन्य ग्रन्थ हस्तलिखित हैं ।

इसके साथ ही प्राप्त ग्रन्थों की प्रतियाँ में और इतिहासकारों के लेखों में दिये हुए रचना काल में कहीं कहीं भेद मिला है जैसे सप्तनेशकृत 'रसिकविलास' का रचनाकाल 'मिश्रग्रन्थु' विनोद' में स० १८४७ दिया हुआ है, जब कि हस्तलिखित प्रति में, जो दत्तिया में प्राप्त हुई थी, रचनाकाल स० १८२७ वि० दिया हुआ है (सर्वत्र ऋषि युग वसु राशि) इसी प्रकार रतनेश या रतन कवि के 'अलंकार दर्पण' का रचना काल, शुक्ल जी के



इतिहास में सं० १८२७ दिया हुआ है, जब कि प्राप्त प्रति में वही १८४७ वि० है। इस प्रकार जहाँ भी सम्भव हो सका है वहाँ पर ग्रन्थ को स्वयं देखकर तब उसपर कुछ लिखा गया है। अतः यह कहा जा सकता है कि उपर्युक्त सामग्री निनान्त नवीन है जिसकी सूचना इतिहास ग्रन्थों में या तो है ही नहीं और यदि है भी तो अधूरी है या चूटि-पूर्ण है।

जित सामग्री का उल्लेख या विवरण इतिहास-ग्रन्थों में मिलता है, उसका भी विवरण प्रस्तुत निबन्ध में उन्हीं इतिहास-ग्रन्थों से नहीं ले लिया गया; वरन्, मूल ग्रन्थों का—मुद्रित या हस्तलिखित रूप में जैसे भी वे प्राप्त हो सके हैं—लेखक ने आद्योपान्त पूर्ण अध्ययन करने के उपरान्त ही, उनका विवेचन या विवरण उपरिष्ठत किया है। हाँ, जो ग्रन्थ कहीं से भी नहीं मिल सके, उनका विवरण अवश्य इतिहासों के आधार पर है। पर ऐसे ग्रन्थ बहुत कम हैं और जहाँ से विवरण लिया गया है उसका यथास्थान उल्लेख उस पृष्ठ के नीचे दी गई टिप्पणी में कर दिया गया है। अतः इस भाग में भी अध्ययन के अधिकांश आधार, मूल ग्रन्थ हैं, उनकी अन्य ग्रंथों में प्राप्त धनाख्या या आलोचना ही केवल नहीं। सहायकग्रन्थों के अतिरिक्त १५७ मूलग्रन्थों की प्राप्ति और अधिकांश हस्तलिखित प्रतियों के अध्ययन में क्या कठिनाई हो सकती है, यह प्रत्येक विद्वान् और रोजी समझ सकता है। पर इतना कथन आवश्यक है कि लेखक को इस सामग्री के जुटाने में दतिया, टीकमगढ़, चरखारी, छतरपुर, रीवाँ के राज-पुस्तकालयों तथा पं० वासुदेव (दतिया), श्री रिछोरियाजी (बरआसागर), डॉ० भगानीशंकर याशिक (लखनऊ), पं० कृष्णबिहारी मिश्र (सीतापुर) आदि सज्जनों के निजी पुस्तकालयों के द्वारा सटसटाने पड़े हैं; और इसके लिये लेखक राज-पुस्तकालय के अधिकारियों तथा उपरोक्त साहित्य-प्रेमी सज्जनों का हृदय से आभार मानता है।

सामग्री की नवीनता और मौलिकता के विषय में ऊपर कहा जा चुका है। अतः सामग्री के उपयोग और विवेचन के सम्बन्ध में कुछ उल्लेख आवश्यक है। प्रस्तुत निबन्ध छः अध्यायों में विभक्त है। प्रथम अध्याय में विषय-प्रवेश के रूप में भूमिका है। इसके अन्तर्गत पार्श्वगत तथा संस्कृत ग्रंथों में प्राप्त काव्यशास्त्र-विषयक धारणा के द्वारा विषय की सीमा और स्वरूप निश्चय करने का प्रयत्न है। अतः इस

भाग में तो अंग्रेजी और संस्कृत में पाये जाने वाले अनेक ग्रन्थों के आधार पर विषय को स्पष्ट किया गया है। हाँ, इसने बीच पश्चात्य और संस्कृत की धारणाओं की जो तुलना की गई है, वह लेखक का गौणिक प्रयास है और उसमें किसी भी ग्रन्थ से सहायता नहीं ली गई।

द्वितीय अध्याय, हिन्दी काव्यशास्त्र के 'प्रारंभ और विकास' पर है। इसने अन्तर्गत हिन्दी में काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ लिखने की प्रेरणा और उनके आधारों पर सन्क्षेप में प्रकाश डाला गया है, और इसके पश्चात् ही ग्रन्थों की विषयानुसार कालक्रम से सूची उपस्थित की गई है। इन काव्यशास्त्र के ग्रन्थों के अध्ययन को हिन्दीसाहित्य के इतिहास के कालों में विभक्त कर उनका अध्ययन किया गया है। प्राचीन हिन्दी के ग्रन्थों में काव्यशास्त्र की गामभी पर भी प्रकाश डाला गया है जिसका उल्लेख हिन्दी साहित्य के इतिहासों में नहीं हुआ। इसके लिखने में श्री राहुल सांकृत्यायन की हिन्दी काव्यधारा, गुजरी की प्राचीन हिन्दी पर लख तथा श्री रामसिंह तोमर के 'बीर' साप्ताहिक में छपे लेखों का विशेष महत्त्व प्राप्त हुआ है, लेखक इन सबका परम कृतज्ञ है। इसने पश्चात् भक्ति कालीन काव्य, विशेष कर केशवदास का विवेचन है। (केशव का विवेचन लेखक का अपना और गौणिक विवेचन है, इसमें थोड़ी सहायता 'केशव की काव्य कला' से प्राप्त हुई है, पर वहाँ भी केशव का विवेचन इस विषय पर इतना विस्तृत नहीं मिलता, जितना इस निबन्ध में दिया गया है।

रीतिकालीन ग्रन्थों का अध्ययन दो अध्यायों में विस्तृत है। द्वितीय में प्रारम्भ और विकास का अध्ययन है और तृतीय में उत्कर्ष का। देव के समय (स १७५० के लगभग) तक इसका विकास, और इसके पश्चात् स० १८०० वि० तक काव्यशास्त्र का उत्कर्ष रहा और जैसा कि पहले कहा जा चुका है कि इस भाग में भी विवेचन लेखकों के मूल ग्रन्थों के आधार पर ही है जिसमें ग्रन्थ के रचनाकाल, विषय विवरण, विवेचन तथा महत्त्व पर अपना मत प्रकट किया गया।

‘सुधाशु’ जी के काव्यशास्त्र-सम्बन्धी सिद्धान्तों को लेकर ने विस्तृत व्याख्या कर यथाशक्ति उन्हें स्पष्ट करके रखने का प्रयत्न किया है।

पंचम अध्याय की आधारभूत सामग्री पूर्व परिचित है, पर इस सामग्री के आधार पर निकाले गये निष्कर्ष नवीन हैं। इसके भी दो भाग हैं। रीति परम्परा के ग्रन्थों में तो अधिकांश संस्कृत के आधार पर हिन्दी के उदाहरणों से युक्त हिन्दी में लक्षणों के अनुवाद से ही पाये जाते हैं, अतः उनके द्वारा हिन्दी लेखकों के काव्य-सम्बन्धी भौतिक और निजी विचार कम स्पष्ट हो पाये हैं। इस अध्याय के प्रथम भाग में हिन्दी कविता के प्रारम्भ से लेकर अब तक कवियों की अपनी रचनाओं में पाये जाने वाले काव्यशास्त्र पर क्या विचार हैं और कविता के विषय में उनके क्या सिद्धान्त हैं—इन बातों का अध्ययन उपस्थित किया गया है। प्राचीन हिन्दी के काव्यों, तथा जायसी, सूर, तुलसी, सेनापति, घनानन्द आदि के कविता-सम्बन्धी अपने विचारों को उनकी कविता के बीच से ढूँढ़ निकालने का प्रयत्न किया गया है। और मेरा विश्वास है कि हिन्दी काव्यशास्त्र के बीच इन विचारों का अधिक महत्व है। इसके पूर्व किसी के द्वारा ऐसा प्रयत्न मेरी समझ से नहीं किया गया है। इस विकास को एक व्यवस्थित ढंग से अध्ययन करना, काव्य-सम्बन्धी युग-युग में बदलते आदर्शों के विकास को सामने रखना है। रीति काल तक के काव्यादर्शों का अध्ययन प्रथमतया करने के उपरान्त, द्वितीय-तया में आधुनिक कालीन काव्यादर्शों के स्वरूप का अध्ययन है। इसमें काव्यशास्त्र के विविध प्रसंगों को लेकर उनपर आजकल के कवियों की जो धारणायें हैं उनको स्पष्ट करने का अपना प्रयत्न किया गया है। इस अध्याय का यह अंश आधुनिक कविता में काव्यशास्त्र के स्वरूप को स्पष्ट करता है।

छठवें अध्याय में काव्यशास्त्र-सम्बन्धी आधुनिक समस्याओं पर प्रकाश डाला गया है। इन समस्याओं को लेकर विद्वान् यदि अपने अपने विचार प्रकट करें, तो काव्यशास्त्र का आधुनिक दृष्टिकोण स्पष्ट हो सकता है। लेखक ने अपने विचार इन समस्याओं पर प्रस्तुत किये हैं। इसके साथ ही साथ आधुनिक काव्य में प्रचलित अनेक बातों का काव्यशास्त्र के साथ जो सम्बन्ध है उसे भी बतलाने का प्रयत्न किया गया है। लेखक के मत से ये ‘बाद’ प्रवृत्तियाँ हैं, काव्यशास्त्र के पूरे सिद्धान्त नहीं। इसके अतिरिक्त काव्य के प्रकार और उनकी परिभाषायें भी दी गई हैं और उनके अन्त में उपसंहार के रूप में काव्यशास्त्र पर तत्त्वपूर्ण ग्रन्थों की आवश्यकता तथा काव्यशास्त्र के महत्व का सामने रखकर इस निबन्ध की समाप्ति हुई है।

चतुर्थ और पंचम अध्यायों में यत्रतत्र आवश्यक उद्धरणों की सामग्री के अतिरिक्त जिसका उल्लेख यथास्थान कर दिया गया है, लेखक ने विवेचन, वर्गीकरण, सिद्धान्त और निरूपण आदि में किसी का आधार न लेकर स्वतंत्र विचार प्रस्तुत किये हैं। यत्र ये अध्याय विस्तृत न होकर संहित ही हैं। प्रस्तुत निबन्ध की मौलिकता और नवीनता पर मुझे इतना ही कहना है। विशेष जो कुछ है सर सामने है।

इस प्रकार प्रथम, दूसरे और तीसरे अध्याय में यत्र तत्र विगरी सामग्री के आधार पर काव्यशास्त्र का हिन्दी साहित्य के आदि से आधुनिक काल तक का इतिहास उपस्थित करने का प्रयत्न किया गया है। चतुर्थ अध्याय में हिन्दी काव्य में स्वच्छन्द ग्रन्थों में पाये जाने वाले काव्यादर्श का विकास दिनाते हुए, उसी की पृष्ठभूमि देकर, और आधुनिक कालीन काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर रचियों के विचार प्रस्तुत कर, वर्तमान काव्यशास्त्र का स्वरूप देने का प्रयास किया गया है। (प्रथम तीन अध्याय सूचनात्मक अधिक हैं तो अन्तिम तीन अध्याय विवेचनात्मक। उनमें यदि इतिहास की सामग्री सुरक्षित होती है, तो इनमें आधुनिक साहित्य की गति विधि, प्रवृत्ति और काव्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा स्पष्ट होती हैं और साहित्य के रचयिताओं को एक ऐसा दृष्टिकोण मिलता है जो काव्यशास्त्र के महत्व को स्पष्ट करे। अतः इस निबन्ध का अन्तर्गत इन छह अध्यायों की आवश्यकता थी। इस निबन्ध का प्रारम्भ यद्यपि सन् १९६८ में ही कर दिया गया था पर सामग्री की प्राप्ति में कठिनाई और विलम्ब के कारण ही इतने दीर्घ काल में यह पूरा हो सका। लेखक का यह प्रयत्न, लघु और अपूर्ण ही है, पर उसे आशा है कि अन्य लेखक एक एक काल या धारा का इतिहास लिखकर शीघ्रानिशीघ्र प्राचीन सामग्री का उपयोग करेंगे।

इस ग्रंथ के लिखने में अनेक सज्जनों, लेखकों और पण्डितों ने सहायता प्राप्त हुई है, लेखक उन सबके प्रति अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करता है। विशेष रूप से यह लखनऊ विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग के अध्यक्ष, प्रोफेसर, डॉ० दीनदयाल जी गुप्त का आभार मानता है जिनके पथ प्रदर्शन और प्रोत्साहन से ही यह ग्रंथ पूरा हुआ है, साथ ही साथ वह डॉ० यशदेव प्रसाद मिश्र, डॉ० धारेंद्रवर्मा और मिश्र-धुओं का भी कृतज्ञ है जिन्होंने अपने सुझाव विवेचनों, विचारों और सम्मतियों से इस ग्रंथ को मूल्यवान् बनाया। अन्त में सरने अधिक यह लखनऊ विश्वविद्यालय के कुलपति आचार्य श्री नरेन्द्रदेव जी का ऋणी है जिन्होंने न केवल अपने वक्तव्य से इस ग्रंथ का गौरव बढ़ाया है, बल्कि इसे लखनऊ विश्वविद्यालय के प्रथम हिन्दी-प्रकाशन के रूप में स्थान देकर, हिन्दी साहित्य के अध्ययन का प्रबल प्रोत्साहन प्रदान किया है।

पुस्तक में मुद्रण-सम्बन्धी भूलों के लिए लेखक विद्वानों और पाठकों का क्षमा प्रार्थी है। पुस्तक के इस रूप में प्रकाशित होने का मूल भूत श्रेय सेठ श्री शुभकरन सेकतरिया, तथा श्री दर्पिचि जी को है, जिनने दान और प्रयत्न से ही यह प्रकाशन सुलभ हो सका है। लेखक इनका हृदय से आभारी है। आशा है वे इसी प्रकार विश्वविद्यालय के हिन्दी प्रकाशन को सहायता देते रहेंगे। यदि इस ग्रंथ से साहित्यिकों को कुछ परितोष हो सका, तो लेखक श्रमना प्रदत्त सफल समझेगा।

भगीरथ मिश्र

# विषय-सूची

## प्रथम अध्याय

### विषय-प्रवेश ( ३—३३ )

काव्यशास्त्र का स्वरूप, विषय और सीमा

३-८

काव्यशास्त्र की परिभाषा—५, काव्यशास्त्र और अलंकारशास्त्र—६, काव्यशास्त्र और शैलीशास्त्र—६, काव्यशास्त्र और छन्दशास्त्र—७,

यूनानी काव्यशास्त्र—६-१३, लैटिन काव्यशास्त्र—१३-१६, संस्कृत काव्यशास्त्र—१७-१९, रस सिद्धान्त—१९, अलंकार—२३, रीति सिद्धान्त—२५, वक्रोक्ति सिद्धान्त—२६, ध्वनि सिद्धान्त—२८,

पाश्चात्य और संस्कृत काव्यशास्त्र के स्वरूपों की तुलना—२६-३३, हिन्दी काव्यशास्त्र के अध्ययन की आवश्यकता—३३

## द्वितीय अध्याय

### हिन्दी काव्यशास्त्र का प्रारम्भ और विकास ( ३७—१०७ )

१. प्रेरणा, आधार और सामग्री

३७—४०

२. विषयानुसार, कालक्रम से ग्रंथ-सूची

४१-४७

अलंकार-ग्रंथ—४१, रसग्रंथ—४३, शृंगार नायिकाभेद ग्रंथ—४४, काव्यशास्त्र-ग्रंथ—४५,

३. ग्रंथों का अध्ययन

४८

( अ ) प्राचीन हिन्दी काव्यशास्त्र की परम्परा

४८-४९

( भा ) सक्ति कालीन ग्रंथों का अध्ययन

५०-७२

१—केशवदास के पूर्ववर्ती लेखक

५०-५२

२—आचार्य केशवदास

५३-७१

केशव के ग्रंथ, उनका महत्व और सिद्धान्त—५३ से ५८, काव्यदोष—५८, केशव

का अलंकार-पर्याय—६१, केशव का रस-विवेचन—६७

( ६ ) रीति-परम्परा का प्रारंभ और विकास

७३

आचार्य चिन्तामणि त्रिपाठी

७३-८२

पवित्रुल कल्याण—७४, श्रमण भारी—७८

गोप वा गुणादि—८२ ८४, जगन्नामिह वा मायाभूषण—८४ ८५

मतिराम—८५-८८

अतंकार पत्राशिवा—८५, रसगज—८६, ललितनताम—८७

भूषण—८८-९०, आचार्य कुलपति मिश्र—९०-९४, सुगठेय मिश्र—९४-९६,

आचार्य कवि देव—९६-१०७

रमविलास—९६, भवानीविलास—९७, भावविलास—१००, वाक्य रसायन—१०२

## तृतीय अध्याय

### रीति-ग्रन्थों का विस्तार और उत्कर्ष ( १११—१७५ )

रीतिग्रंथों का आदर और महत्त्व, तत्कालीन परिस्थिति १११

कालिदास—११२, सूरति मिश्र—११२-११४, कृष्णभट्ट—११४, गोपकवि—  
११५, यादवराज—११६, कुमारमणि भट्ट—११७, आचार्य श्रीपति—११६-१२४,  
रसिक सुमति—१२६-१२६, सोमनाथ १२६-१३३, गोविन्द—१३३, रसलीन—१३४,  
आचार्य भिरारीदास—१३५-१४८

वाक्य निर्णय—१३५, श्रमण निर्णय—१४५, रससारा—१४७,

दूलह कवि—१४८-१५०, रससाहि—१५०, बैरीसाल—१५१, समनेस—१५२,  
रत्न कवि—१५३, जनराज १५३, उजियारे कवि—१५४, १५७, यशवन्तसिंह—  
१५७-१५६, जगत्साहि—१५६-१६०, महाराज रामसिंह—१६०-१६४, पद्माकर—  
१६४, बेनी प्रबो—१६७, रमधीरसिंह—१६६-१७१, नारायण—१७१, रसिक  
गोविन्द—१७२, प्रतापसाहि—१७३ ।

## चतुर्थ अध्याय

### आधुनिककालीन ग्रंथों का अध्ययन ( १०६—३२४ )

१—रीतिकालीन परम्परा का विस्तार

रामदास—१८१-१८४, गवाल कवि—१८८-१८७, लछिराम—१८७-१९०,  
कविराजा मुरारिदान—१९०-१९३, महाराजा प्रतापनारायणसिंह—१९३-१९४,

कन्हैयालाल पोद्दार—१९४-१९६, ' जगन्नाथ प्रसाद 'भानु'—१९६-२०४,  
भगवानदीन 'दीन'—२०४-२०७, रामशंकर शुक्ल 'रसाल'—२०७-२११, सीताराम  
शास्त्री—२११-२१२, हरिऔध—२१७-२२४, बिहारीलाल भट्ट—२२५-२२६,  
मिश्रबन्धु—२२६-२३५

२—नवीन दृष्टिकोण से काव्यशास्त्र के अंगों पर प्राप्त विचार ।

आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी

२३७-२४५

काव्य भाषा—२३७, कविता का स्वरूप—२३९, काव्य का प्रयोजन और  
विषय—२४२ ।

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

२४६-२६३

कविता का स्वरूप—२४६, साहचर्य और काव्य—२४९, काव्य के विषय एवं  
प्रयोजन—२५२, भाषा और छन्द—२५६, कविता और कला—२६१, अलंकार—२६१,  
रस—२६४, रसैक्यवाद—२७७, अमिष्यजनावाद—२८३, छायावाद—२८७ ।

आचार्य श्यामसुन्दरदास

२६४-३१६

कला—२६५, कविता—३०५, रस और शैली—३१३ ।

सद्मिनीनारायण सिंह 'सुधाशु'—३१६-३३४, काव्य में अमिष्यजनावाद—३१६,  
जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त—३२३ ।

## पंचम अध्याय

कवियों की स्वच्छन्द रचनाओं में प्राप्त काव्यादर्शों का अध्ययन (३३७-३४०)

### १—पूर्व कालीन कवियों के काव्यादर्श

अ—प्राचीन हिन्दी और वीरगाथा कालीन रचनाओं में प्राप्त काव्यादर्श ३३७-३४०

आ—मत्तिकालीन काव्यादर्श ३४०-३४१

कवीर, ३४०, जायसी ३४१, सुर का काव्यादर्श—३४४, तुलसी का काव्यादर्श ३४५,

इ—रीतिकालीन स्वच्छन्द कवियों के काव्यादर्श, सेनापति ३५२, देव, ३५२, पनानंद ३५४,

ई—आधुनिक कालीन परिपतन ३५५-३६६

( क ) भारतेन्दु कालीन परिपतन ३५५-३६२

( ए ) द्विवेदी कालीन काव्यादर्श ३६२-३६६



## २—काव्यशास्त्र-सम्बन्धी आधुनिक धारणाएँ

काव्य का स्वरूप—३६७ ३८०, कविता और कला—३८० ६६०, कविता के तत्व और उपकरण—३६० ३६२, कविता के तत्व ३६०, कविता के उपकरण—३६२, भाषा—३६३, छन्द—३६५, अलंकार—३६८, काव्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा में विकास और परिवर्तन—४०२ ४०४ ।

## पष्ठ अध्याय

### १—काव्यशास्त्र की आधुनिक समस्याएँ (४०७-४२१)

काव्यशास्त्र की आवश्यकता—४०७ ४०६, काव्य की आत्मा—४०६ ४१०, काव्य कारण—४१०, उपकरण—४११, कविता की गति और छन्द—४१३, अलंकार—४१७, काव्य का परीक्षण—४१६, काव्य के भेद—४२०,

### २—काव्य में प्रचलित आधुनिक वाद और काव्यशास्त्र (४२२-४३२)

आदर्शवाद और यथार्थवाद—४२२, रहस्यवाद—४२३ ४२४, छायावाद—४२४ ४२६, अभिव्यज्जनावाद—४२६, प्रगतिवाद—४२७ ४२६, उपसंहार—४२६,

## परिशिष्ट: सहायक-ग्रंथ—सूची

१. संस्कृत-ग्रंथ	४३५
२. हिन्दी ग्रंथ	४३५
(क) मुद्रित ग्रंथ	
(ख) हस्तलिखित ग्रंथ	४३६
(१) याज्ञिक संग्रहालय में प्राप्त	४३६
(२) दत्तिया राजपुस्तकालय में प्राप्त	४४०
(३) स्वर्ण महेन्द्रसिंह पुस्तकालय, (श्रीरङ्गा) टीकमगढ़ में प्राप्त	४४०
४ पत्र-पत्रिकाएँ	४४१
५ अंग्रेजी-ग्रंथ	४४५

## अनुक्रमणिका

१—ग्रंथ	४४३
२—संक्षेप	४६३

गुणादानपर कश्चिदोपादानपरोऽपर ।

गुणदोषाद्वैतित्यागपर कश्चन भावक ॥

—राजशेखर ।

यद्यपि जाति सुलच्छनी, सुनरन सरस सुवृत्त ।

भूषण बिनु न बिराजई, कविता बनिता मित्र ॥

—केशवदास ।

यद्यपि दोष बिनु गुनसहित, अलकार सो लीन ।

कविता बनिता छवि नहीं, रस बिन तदपि प्रवीन ॥

—श्रीपति ।

सरस कविन के चित्त को, वेधत हैं सो कौन ।

असमझवार सराहिबो, समझवार की मौन ॥

—लोकोक्ति ।

कीरति मनिति भूति भलि सोई ।

सुरसरि सम सब फहँ हित होई ॥

—सुलसीदाम ।

## प्रथम अध्याय

## विषय-प्रवेश

### काव्यशास्त्र का स्वरूप, विषय और सीमा

संस्कृत भाषा में काव्य और साहित्य शब्द बहुधा समान अर्थों में प्रयुक्त हुए हैं । साहित्य-दर्पण में काव्य के दृश्य और श्रव्य भेदों के पश्चात्, श्रव्य के गद्य एवं पद्य दो भेद बताकर गद्य को भी काव्य की सीमा में रक्ता गया है । वह गद्य रसात्मक वाक्य अवश्य है किन्तु विस्तृत विवेचन, विश्वनाथ तथा अन्य आचार्यों के द्वारा, पद्य काव्य का ही किया गया है; क्योंकि काव्य के लक्षण पद्य काव्य में ही विशेष रूप से निद्यमान रहते हैं । काव्य के विविध स्वरूपों का व्यापक विवेचन करने वाले नाट्य शास्त्र, काव्यालंकार, काव्यादर्श, ध्वन्यालोक, काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश प्रभृति ग्रन्थों को अलंकार ग्रन्थों

१—साहित्यसंगीतकलाविहीना साक्षात्पुष्टविषयहीना ।

तृण-नखादन्नपिजीवमानस्तद् भागधेय परम पशूनाम् ॥

में साहित्य शब्द व्याख्याचार्य भर्तृहरि द्वारा काव्य के अर्थ में ही लिखा गया है क्योंकि जन साधारण के लिये साहित्य-शास्त्र के ज्ञान की सम्पन्नता असम्भव है जबकि काव्य का आस्वाद सभी के लिये सम्भव है । अतः साहित्य का अर्थ यहाँ काव्य ही हो सकता है । इसी प्रकार साहित्यदर्पण, काव्यप्रकाश आदि ग्रन्थों के नामों से भी इस बात की पुष्टि होती है ।

डा० मगधानंदास अपने खेल 'रस मीमांसा' में इस प्रकार लिखते हैं —

“हितेन सह सहितम्, तस्य भाव साहित्यम्,” । तथा

“सह एव सहितम् तस्य भाव साहित्यम् ॥

साहित्य शब्द का अब रुढ़ अर्थ है —ऐसा वाक्य समूह, ऐसा ग्रन्थ जिसको मनुष्य

के नाम से ही निर्दिष्ट किया जाता है और इन सभी के विषय को अलंकार शास्त्र की संज्ञा दी जाती है। किन्तु कुछ ध्यान पूर्वक देखने से यह विदित हो जाता है कि अलंकार शास्त्र से अलंकार के विशेष विवेचन का ही अभिप्राय निकलता है। काव्य के स्वरूप एवं उसकी समस्याओं पर विचार करने वाले विषय को काव्यशास्त्र ही कहना विशेष उपयुक्त है क्योंकि इसने अन्तर्गत अलंकारों के अतिरिक्त अन्य विषय भी हैं। साहित्य शास्त्र से भी काम चल सकता है,<sup>१</sup> किन्तु आजकल साहित्य और काव्य के अर्थों में व्यापकता की दृष्टि से कुछ अन्तर है। साहित्य शब्द को गृह्य हम शास्त्रीय, वैज्ञानिक एवं रमणीय सभी प्रकार की रचनाओं के लिए प्रयुक्त करते हैं। अतः साहित्य शास्त्र से काव्यशास्त्र हमारे उद्देश्य की पूर्ति अधिक स्पष्टता के साथ करता है।

इस प्रकार हम काव्यशास्त्र का प्रयोग उस वैज्ञानिक निरूपण के लिये कर सकते हैं जिसमें काव्य अथवा कविता के स्वरूप, भेद, समस्याओं आदि पर व्यापक रूप से

वृत्तों के सहित, गोष्ठी में अथवा अकेला ही सुने, पढ़े तो उसको रस आये, स्वाद मिले आनन्द हो, वृत्ति तथा आप्तावन भी हो। बिना विशेषण के साहित्य शब्द जब कहा जाता है तब प्रायः उसका अर्थ काव्य साहित्य ही समझा जाता है।<sup>२</sup>

द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ, पृष्ठ ३

नोट — साहित्य कहीं कहीं काव्यशास्त्र के अर्थ में भी प्रयुक्त हुआ है। जैसे—

(१) “साहित्य—( सहित + य-भावे इत्थावि ) स० की सत्ता, मिलना, शब्दशास्त्र, काव्यशास्त्र, सम्बन्ध विशेष, एक किया-यदित्व।”

—प्रकृतिवाद ( बंगला शब्दकोष साहित्य शब्द के अर्थ )।

(२) “राजयोग्य के समय ( १०० वर्ष पूर्व ईसा ) इस शब्द का प्रयोग काव्यशास्त्र के अर्थ में होने लगा था।”

—अलंकार धीयूष उत्तराद्ध<sup>३</sup>, पृष्ठ ६

पर अधिकांश यह काव्य का ही पर्याय है देखिये काव्य प्रभाकर, ११ मयूख पृ० १५६, में निम्नलिखित वाक्य —

“यद्युहा साहित्य और काव्य ये दोनों शब्द एकार्थवाची ही देखने में आते हैं।”

१—“जिस शास्त्र से काव्य का तत्व, रहस्य, मर्म मूल रूप तथा उसके अवातर अग सव परस्पर स्पष्ट रूप से जान पड़ें और जिससे कविता के गुण दोष के विवेक की शक्ति आगे तथा अच्छी कविता करने में सहायता मिले, वह साहित्य शास्त्र है।”

डा० भगवानदास के ‘रस भीमांसा’ खेस से, द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ पृ० ३

विचार किया गया हो। इसमें किसी भी भाषा की कविता के आधार पर उसका स्वभाव निरूपण, प्रवृत्ति निर्धारण आदि से लेकर ऐसे सर्वकालीन सिद्धांतों तक का समावेश हो सकता है जो कि भविष्य में होने वाली रचनाओं के पथ-प्रदर्शन बन सकें। और यथार्थ में काव्यशास्त्र के उद्देश्य भी दो ही होते हैं:—एक तो उपस्थित काव्य के सौन्दर्य को स्पष्ट करके उसके द्वारा सामान्य से अधिक आनन्द प्राप्त कराना, दूसरा, दोनों से बचाते हुए उत्तम काव्य-सृष्टि की प्रबल प्रेरणा भर देना। पहला उद्देश्य तो पाठक के लिए है और दूसरा लेखक या कवि के लिए। काव्यशास्त्र का प्रारम्भ भी इन्हीं उद्देश्यों से प्रेरित होकर हुआ है। अब हम पाश्चात्य साहित्य और संस्कृत साहित्य में प्राप्त इसके स्वरूप, विषय एवं समस्याओं का संक्षेप में अध्ययन कर विषय का स्वरूप निश्चित करने का प्रयत्न करेंगे।

पाश्चात्य साहित्य में काव्यशास्त्र का समानार्थी शब्द 'पोइटिक्स' (Poetics) है। 'पोइटिक्स' की परिभाषा भी बहुत स्पष्ट नहीं है और उसके अन्तर्गत विषयों का ही निर्देश किया गया है; किन्तु प्राप्य परिभाषाओं से ऊपर कहे गये काव्यशास्त्र के दो उद्देश्यों की ओर ही लक्ष्य स्पष्ट होता है। काव्यशास्त्र की यह परिभाषा<sup>1</sup>, कि 'पोइटिक्स' काव्य कला के नियमों व सिद्धांतों पर विचार करने वाला विज्ञान है, जहाँ पर कवि की दृष्टि से काव्यशास्त्र का उद्देश्य बताती है वहाँ पर दूसरी यह परिभाषा, कि 'पोइटिक्स' साहित्यिक आलोचना की वह शाखा है जो कविता पर विचार करती है, पाठक की दृष्टि से इस पर प्रकाश डालती है।

अभीतक ज्ञात काव्यशास्त्र पर लिखे ग्रन्थों में सबसे प्राचीन 'अरिस्टॉटिल' की 'पोइटिक्स' समझी जाती है और सम्भवतः 'पोइटिक्स' शब्द का उद्गम भी वहीं से है।

1 'Poetics A treatise on poetry as an art, A theory of poetry'

—Webster's New International Dictionary

'Poetics or Alankarashastra, means the science of Poetry It embraces in its sphere, theory of poetry, the origin form and variety of poet's work, its faults and merits and a description of several embellishments which distinguish poetic from unpoetic composition

—Foreword (by Dr M Krishnamachariar, M A M L, Ph D M R A S.) of Bhanusa's Kavyalankar

2 'Poetics That part of literary critic in which treats of poetry, also a treatise on poetry

—The Oxford English Dictionary Vol VIII

इसमें 'अरिस्टॉटिल, अपने पूर्व लिखे गये, विशेष रूपसे 'होमर' के, काव्य के आधार पर काव्य की व्यापक विशेषतायें, वर्गीकरण, तुलनात्मक महत्व एवं प्रभाव पर विचार करता है। अलंकार-शास्त्र पर लिखी गई 'रिटोरिक', ( *Rhetoric* ) उसको 'पोइटिक्स' ( *Poetics* ) से अलग पुस्तक है जिसमें वह केवल गद्य पर ही विचार करता है और जिसमें मुख्य विषय, शैली, भाषा, गति, अलंकार आदि हैं। इस प्रकार उसके विचार से काव्यशास्त्र ( *Poetics* ) का विषय, अलंकार-शास्त्र ( *Rhetoric* ) के विषय से भिन्न है क्योंकि इस अलंकार-शास्त्र का सम्बन्ध कविता से न होकर गद्य से ही था और काव्यशास्त्र कविता ( पद्य ) के स्वरूपों पर ही विवेचन करने वाला शास्त्र माना गया है।

यथार्थ में काव्यशास्त्र और अलंकार-शास्त्र के सम्बन्ध में ही नहीं, बल्कि काव्य-शास्त्र और छन्द-शास्त्र ( *Metrics* ) तथा काव्यशास्त्र व शैलीशास्त्र ( *Stylistics* ) के सम्बन्धों पर भी थोड़ा विचार कर लेना आवश्यक है, क्योंकि इस पर भी विभिन्न मत मिलते हैं और एक दूसरे के सम्बन्ध में तथा प्रत्येक की सीमा में अस्पष्टता ही रही है।

कुछ विद्वान्, शैलीशास्त्र को शैली-विषयक व्यापक सिद्धांत के रूप में मानते हैं। उनके विचार से शैली, भाषा में भाषाभिव्यक्ति की प्रक्रिया है और इस प्रकार ये भाषाभिव्यक्ति की प्रक्रिया पर विचार करने वाले शास्त्र को शैली शास्त्र मानते हैं। यह दो प्रकार का है—प्रथम, जो गद्य की शैली पर विचार करता है उसको अलंकार-शास्त्र और द्वितीय जो पद्यकी शैली पर विचार करता है उसे काव्यशास्त्र कहते हैं। इस दृष्टि से काव्यशास्त्र में काव्यके अभिव्यक्ति सम्बन्धी वाक्य अंग पर ही केवल विचार हो सकता है, काव्य के विषय,

1. "Stylistic is the general theory of style and this general theory divides itself into theory of prose style (rhetoric, or if that have an oratorical or any special significance Prosaics) and the theory of poetic style (poetics)"

"The definition and classification of disputed terms may be stated some what as follows:—"Stylistic, is the general theory of style, the discussion of it should precede that of Rhetoric and Poetics, and should cover the various elements and qualities of style common to and belonging to both. Rhetoric (or Prosaics) is that division of the theory of style which treats of the expression of thought addressed to the understanding, as opposed to Poetic which treats of the expression of thought addressed to the imagination."

—Methods and Materials for Literary criticism by C M Gayley, pp 245-247.

उद्देश्य, सौन्दर्य इत्यादि पर कुछ विचार नहीं हो सकता। इसके अतिरिक्त कुछ विद्वानों<sup>१</sup> के द्वारा अलंकार शास्त्र और काव्यशास्त्र दोनों समान महत्त्व के माने गये हैं और शैली का विचार दोनों के अन्तर्गत होता है। यथार्थतः काव्यशास्त्र में अन्य समस्याओं के साथ-साथ भाषा और प्रकाशन-प्रणाली पर भी विचार किया जाता है जिसे हम शैली कहते हैं किन्तु शैली शास्त्र जब हम एक स्वतन्त्र शास्त्र के रूप में मान लेते हैं तो वह गद्य एव पद्य दोनों की शैलियों को समाविष्ट कर सकता है, पर उसके अन्तर्गत प्रतिपादित पद्य शैली को हम सम्पूर्ण काव्यशास्त्र नहीं मान सकते, क्योंकि इसके भीतर काव्य की आत्मा, रस, भाव, चमत्कार के रहस्य आदि पर भी विचार हुआ है, जो शैली से भिन्न है।

छन्दशास्त्र और काव्यशास्त्र के सम्बन्ध के विषय में भी मतभेद है। कुछ विद्वान्<sup>२</sup> छन्दशास्त्र को काव्यशास्त्र से नितान्त भिन्न मानते हैं और उसको इसका समकक्ष शास्त्र समझते हैं। साथ ही कुछ के मत से छन्दशास्त्र, काव्यशास्त्र के क्षेत्र से बाहर नहीं है क्योंकि यह काव्य क्षेत्र के अन्तर्गत शब्दों के गति विधान का अध्ययन करता है। हम इस सम्बन्ध को और अधिक स्पष्ट करने के लिए छन्दों के कार्य को, दो रूपों में देन सकते हैं। छन्दशास्त्र कविता की छन्द-सम्बन्धी गति का विवेचन करता है। यह विवेचन दो रूपों में हो सकता है। पहला तो माना, गण, स्वराघात इत्यादि के आधार पर विविध छन्दों के स्वरूप निर्णय करने वाला है और दूसरा माना अथवा गणों के विशेष समन्वय के द्वारा सम्पादित प्रभाव पर विचार करके यह निर्धारित करने वाला है कि अमुक प्रकार के छन्द का, भाव के समझने और अनुभूति को उत्पाने में, किस प्रकार का प्रभाव पड़ सकता है। उपर्युक्त स्वरूपों में से पहला तो स्वभावतः कविता के व्याकरण से सम्बन्धित है और यह काव्यशास्त्र के क्षेत्र से बाहर है पर उसका दूसरा स्वरूप न्याया काव्यशास्त्र का एक आवश्यक अंग हो सकता है। गत यदि छन्दशास्त्र माना व गणों के विविध स्वरों के, अनुभूति पर पड़ने वाले प्रभाव पर विचार करता है तो वह काव्यशास्त्र के अन्तर्गत है, अन्यथा नहीं।

अभी तक छन्दशास्त्र पर लिखे गये ग्रन्थ—विशेषतया, संस्कृत और हिन्दी के ग्रन्थ—केवल माना और गणों की सख्यानुसार निर्धारित विभिन्न स्वरूपों और उनके नामकरण पर ही प्राप्त हैं अतः वे स्पष्टतया काव्यशास्त्र के क्षेत्र से अलग हैं। पर अलंकार विषयक

1 Poetik Rhetorik und Stilistik by W. Wackernagel

2 See Methods and Materials for literary criticism by C. M. Gayley



धारणा, संस्कृत एवं हिन्दी-साहित्य में, पाश्चात्य धारणा से भिन्न है। अलंकार शास्त्र का सम्बन्ध यहाँ पर सदा ही कविता से ही समझा गया है, गद्य से नहीं; वरन् प्राचीन काल में तो अलंकार-शास्त्र ही पूरा काव्यशास्त्र समझा जाता था। अलंकार, काव्य के आभूषण हैं उसकी आत्मा नहीं<sup>१</sup>; काव्य की आत्मा ध्वनि या रस है, यह तो परवर्ती विद्वानों ने निश्चय किया है। हम यह कह सकते हैं कि ध्वनि, रीति, वक्रोक्ति आदि सिद्धांत अलंकार सिद्धांत के ही विस्तार या विकास के रूप में आये हैं।

इस प्रकार काव्यशास्त्र की सीमा पर विचार कर लेने के उपरान्त उसके विषय और स्वरूप को समझने के लिए कुछ प्राचीन पाश्चात्य काव्यशास्त्र के आचार्यों के ग्रन्थों और उसके पश्चात् संस्कृत काव्यशास्त्र के सिद्धांतों का सक्षिप्त परिचय प्राप्त करना आवश्यक है।

प्राचीन काल में काव्य और काव्यालोचना के बीच बहुत लम्बा व्यवधान नहीं रहा होगा। काव्य जब से श्रव्य अथवा दृश्य रूप में आया, तभी से उसकी आलोचना भी प्रारम्भ हुई होगी, क्योंकि सौन्दर्य की प्रशंसा करना, रमणीयता में आत्मविभोर होने की स्थिति का विश्लेषण करना, मानव-स्वभाव के अन्तर्गत है। हम भरत के नाट्यशास्त्र को संस्कृत काव्यशास्त्र का सबसे प्रथम प्राप्य ग्रन्थ मानते हैं, किन्तु उसमें भी इस बात का उल्लेख है<sup>२</sup> कि अमुक विचार पूर्ववर्ती विद्वानों के अनुसार हैं। इससे पता चलता है कि उसके भी बहुत-पूर्व दृश्यकाव्य अथवा काव्यशास्त्र पर विचार हो चुका था। 'बोसेनेके' ने अपने ग्रन्थ 'हिस्ट्री आफ् ईस्थेटिक्स' में 'होमर' के 'इलियड'

१—काव्यशोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः ।

सदृशितयहेतवस्त्वलंकाराः ॥

—काव्यालंकारसूत्र ।

२—नाट्यशास्त्र के अनुवर्त्य श्लोक, गुरु शिष्य परम्परा के रूपमें आनेवाले अनुष्टुप या आपां छन्दों में प्राचीन पद्य में है, अग्निवग्नुत की टीका के अनुसार ये भरत से भी पूर्व आचार्यों के हैं, जैसा नीचे के उद्धरण से प्रगट है—

"ता एता द्वार्या एक प्रधदक्तया पूर्वाचार्यैर्लक्षणत्वेन पठिताः । मुनिना तु सुखसंग्रहाय यथास्थानं निवेशिताः ।—अग्निव भारतो अष्टाव्य छुः ।

भारतमुनि (समय ई० शताब्दी का प्रारम्भ) से भी पहले पाणिनि (ई० पू० छठी-सत्रिंशती) ने अपनी अष्टाध्यायी में शिलादिन् सहा शृङ्गाश्च द्वारा रचित मट सूत्रों का उल्लेख किया है। पर उसका अधिक विवरण अज्ञप्त है।

ग्रन्थ से एक उदाहरण<sup>१</sup> देकर बताया है कि यह सौन्दर्यानुभूति पर प्राचीनतम समीक्षाओं में से एक है। सौन्दर्यानुभूति या प्रकाशन कान्य है और कान्य के सौन्दर्य का प्रकाशन आलोचना, जिसका प्रादुर्भाव गौखिक तथा निमित्त रूप में काव्य के समान ही प्राचीन है; किन्तु इसे हम शास्त्र के अन्तर्गत नहीं रख सकते। शास्त्र के प्रगर्भा व्यापक रूप से ही विचार होता है। विद्वानों के द्वारा यही मान्य है कि काव्यशास्त्र पर सबसे प्राचीन ग्रन्थ ग्रीक साहित्य में ही है।

प्राचीन ग्रीक साहित्य में कहीं कहीं काव्य सौन्दर्य ही समीक्षा सम्बन्धी वाक्य इसकी पूर्ण ६ वीं शताब्दी में मिलते हैं किन्तु वे ऐसे ही हैं जैसे कि कोई कवि अपना भाव काव्यात्मक ढंग से गगट करे। उन वाक्यों में कोई भी गवेषणापूर्ण सिद्धांत हमें नहीं मिलता। यथार्थ में छठवीं शताब्दी<sup>२</sup> पूर्व तक काव्य-रचना का ही प्रयत्न दिखलाई पड़ता है, सिद्धान्त समीक्षा का नहीं। ५ वीं शताब्दी पूर्व के तगभग अलक्षारशास्त्र का प्रचार प्रारम्भ हुआ और 'सोपिस्ट' को ही कुछ विद्वानों के विचार से पहला<sup>३</sup> अलक्षार

1 'Natural common sense expressed this truth in one of the earliest aesthetic judgments that Western literature contains, when on the shield of Achilles, the Homeric poet says —

'That earth looked dark behind the plough and like to ground that had been ploughed, although it was made of gold, that was a marvellous piece of work (11 17 358)''

History of Aesthetics by Bouanquet p 12

2 'We find in might be expected some isolated remarks which may be called 'critical' as implying an aesthetic judgment. But when Simonides for example defined poetry as vocal painting and painting as silent poetry, or when Corinna gave her pupil Pindar the advice to sow (myths) with the hand, not with the whole sack, these criticisms do not of course imply any reasoned or systematic theory of art, they are simply deductions which any poet might easily draw from his own experience. In general the great lyricists of the 6th century B.C. were too busy with their own magnificent practices to feel the need for theoretic effort''.

Greek view of poetry by E. E. Sikes p 11

3 'That the Sophist was the first Rhetorician would be allowed by his accusers as well as his apologists, and though Phetories long followed wandering fires before it recognised its star and became literary criticism, yet nobody doubts that we must look to it for what literary criticism we shall find in these times''

A History of criticism by George Saintsbury p 14

शास्त्री रहा जा सकता है। अलनारशास्त्र यूनानी लोगों के व्यावहारिक जीवन में राम आनेवाला शास्त्र था। अपनी बात को प्रमाणशाली दम पर कह कर दूसरे का अपना पक्षपाती बना लेना, गद्य को भूट और मूठ को गन गिद कर देना, शब्द की शक्ति पर विश्वास करना इत्यादि ही इस शास्त्र के उद्देश्य थे। काव्यशास्त्र की उत्पत्ति के सम्बन्ध में उनकी व्यापक धारणा यह है कि अलनारशास्त्र का प्रादुर्भाव मिथली द्वीप में हुआ था और 'एम्पीडोक्लिज' उसका आविर्भावक था। यह कवि और दार्शनिक दोनों था और, 'अरिस्टोटिल' का विचार है कि, यह मनसे अधिक होमर के सदृश था। 'सोफिस्ट' ने प्रमाण से अलनारशास्त्र के व्यावहारिक रूप का पूरा प्रचार हुआ, क्योंकि मुन्दमे-बाज यूनानी इससे द्वारा मुन्दमे जीते थे। धीरे धीरे यही शास्त्र, गद्य-शैली निर्माण की ओर मुड़ा और इस प्रकार काव्यशास्त्र का प्रतिद्वन्द्वी होकर रहा। आलोचना के दृष्टिकोण से 'प्लेटो' और 'अरिस्टॉटल' का भी महत्व है किन्तु जहाँ तक काव्यशास्त्र के विद्वान्तों और काव्य की व्यापक भीमामा का सम्बन्ध है, इनका स्थान महत्व का नहीं हो सकता है। और इस प्रकार काव्यशास्त्र का सबसे प्रथम लेखक 'अरिस्टॉटिल' ही है जिसके ग्रन्थ से ही परिसमीय भीमामा में इस शास्त्र का आरम्भ होता है।

### अरिस्टॉटिल

पाश्चात्य साहित्य में नाट्य के अनेक अङ्गा पर वैज्ञानिकी रीति से विचार करने वाला पहला विद्वान् 'अरिस्टॉटिल' है। 'पोइटिक्स' विषय का इसी से सम्बन्ध है और इस विषय पर पश्चिमीय साहित्य में सबसे लेकर अब तक यह काव्यशास्त्र अग्रगण्य के लिये परमोच्च प्रकाशग्रह का काम देता है। 'अरिस्टॉटिल' का महत्व इस अध्ययन में दुहरा है। प्रथम तो इस विचार से कि उसकी धारणा का आधार लेकर ही 'पोइटिक्स' का विषय पश्चिम में पनपा और विकसा है, दूसरे इस विचार से कि वह न केवल पाश्चात्य साहित्य में बल्कि समस्त साहित्य के आचार्यों से भी पूर्णशालीन ठहराया

1 "Empedocles, according to some tradition was the inventor of Rhetoric—who certainly was a native of the island where Rhetoric arose—the chief speaker among the old philosophers"

A History of criticism of George Saintsbury p 13

2 "But all these details cannot lead to any certain result as to the age of the Nāṭyaśāstra. They however, make it highly probable that the Nāṭyaśāstra is not much older than the beginning of the Christian era"

गया है। 'अरिस्टॉटिल' का समय ईसा के पूर्व चौथी शताब्दी है। काव्यशास्त्र के अतिरिक्त दर्शन, राजनीति, धर्म और विज्ञान पर भी उसकी पुस्तकें हैं। काव्यशास्त्र पर लिखी पुस्तक 'पोइटिक्स' दो भागों में निर्मित है। पहले भाग में नाटक और महाकाव्य और दूसरे में प्रहसन तथा अन्य रचनाओं का विश्लेषण है पर अब पहला भाग ही मिलता है। 'अरिस्टॉटिल' की दूसरी पुस्तक 'रिटोरिक' अलंकार पर और है, जो शैली-अलंकार समझाने की कला आदि का विवेचन करती है। कविता के सवध की बातें उसमें नहीं हैं। काव्य कला पर उसकी पुस्तक 'पोइटिक्स' है।

इस पुस्तक में वह केवल काव्य कला पर ही नहीं, बल्कि काव्य की अनेक शाखाओं टकारी शक्ति, निर्माण विधान, कविता के अङ्ग तथा अन्य आवश्यक विषयों की व्याख्या करता है।<sup>१</sup> 'अरिस्टॉटिल' के मत से कविता, नाटक और संगीत सभी अनुकरण के दग हैं और एक दूसरे से अपने विषय, साधन और अभिव्यक्ति के दग के कारण इनमें भिन्नता है। उसके मतानुसार काव्य का प्रादुर्भाव दो कारणों से है एक अनुकरण की प्रवृत्ति और दूसरा अनुकरणात्मक कार्यों व रचनाओं में मनुष्य की अभिरुचि। ये दोनों ही बातें मनुष्य के स्वभाव के अन्तर्गत हैं इसी में काव्य का महत्व एवं उसकी आवश्यकता समझाई है। इसके अनंतर वह काव्य के तीन स्वरूप, दुःखान्त नाटक ( Tragedy ) प्रहसन, ( Comedy ) और महाकाव्य, ( Epic ) की व्याख्याएँ भी करता है। ट्रेजडी के छः भाग हैं—कथावस्तु ( Plot ) चरित्र ( Character ) भाषा ( Diction ) विचार ( Thought ) अभिनय ( Spectacle ) और संगीत ( Melody ) इन भागों में से प्रत्येक पर विस्तार से विचार किया गया है। ये विभाग निर्माण की दृष्टि से हैं। इनके साथ ही साथ कवि के उद्देश्य और दुःखान्त नाटक की अवस्थाओं पर भी 'अरिस्टॉटिल' विचार करता है। प्रबन्ध काव्य और महाकाव्य के प्रसंग में भी वह इन्हीं अङ्गों पर प्रकाश डालता है। 'अरिस्टॉटिल' के मत से महाकाव्य का नाटक से भेद विस्तार और छन्द-

"He has been variously assigned to periods ranging from the 2nd century B C to the 2nd century A D That he is the oldest writer on dramaturgy, music, and kindred subjects whose work has survived, is generally admitted" —

S. K. De a Sanskrit Poetics Part I P 23

1. "Aristotle, philosopher, psychologist, logician, moralist, political thinker, biologist, the founder of literary criticism—was born at Stagira, a Greek Colonial town on the north western shores of the Aegean in 384 B C

Encyclopaedia Britannica the 14th Edition, Vol 2 P 319

2 Aristotle on the Art of Poetry By I Bywater. P. 1

प्रयोग में ही रहता है। आगे काव्य के कार्य व प्रभाव पर विचार करने पर उपरान्त यह नाटक और महाकाव्य की तुलना करता है। महाकाव्य हम बात में नाटक से उड़कर है कि वह शिष्ट, एक शिक्षित समाज को ही सम्बोधित करता है जिन्हें अभिप्राय व भाव प्रदर्शन इत्यादि की आवश्यकता नहीं, किन्तु नाटक सब प्रकार के समाज के लिये हो सकता है, वह पढ़ा भी जा सकता है और देखा भी जा सकता है और इस प्रकार 'अरिस्टॉटिल' के विचार से भावों की यथार्थता, वार्थसिद्धि की सत्ति, और अनुकरण की विशेषता आदि बातें नाटक को महाकाव्य की अपेक्षा अधिक उच्च स्थान पर प्रतिष्ठित करती हैं।

इस प्रकार नाटक और महाकाव्य का कुछ विस्तृत विवेचन और काव्य कला-सम्बन्धी व्यापक विचार अरिस्टॉटिल की 'पोइटिक्स' में हम मिलते हैं। अरिस्टॉटिल के ये प्राचीन तम लेख पश्चिमीय काव्यशास्त्र के प्रारम्भिक वैज्ञानिक रूप हैं। इस विचारक का अनुकरण का सिद्धान्त, कला पर विचार, और काव्य के वर्गीकरण एवं उनकी विशेषताएँ वहाँ तक सत्य और स्थायी हैं, वह गम्भीर प्रश्न है। इसमें मतभेद सम्भव है। पर उसकी मान्यताओं का महत्त्व इससे ही स्पष्ट हो जाता है कि पश्चिमीय साहित्य अब भी उसको आधार स्तम्भ मानता है। यह विवेचना यद्यपि पूर्ण और व्यापक नहीं फिर भी एक विद्वान् के इन शब्दों में—कि यह सम्भवतः काव्यशास्त्र का सबसे पहला ऐसा प्रामाणिक रूप है कि जिसने अनेक सशोधन और परिवर्धन उसे उसमें अच्छा नष्ट कर पाये—हम इसका महत्त्व दिखलाई देता है। उसी विद्वान् के शब्दों में हम यह समझते हैं कि वह आलोचना ने क्षेत्र में निर्यात सिखन्दर है, और उसकी अपने क्षेत्र की नियमों को यद्यपि उत्तम शिष्य ने दूसरे क्षेत्र की नियमों से समानता नहीं रखती, आज दिन तक व्यावहारिक रूप से, विस्तृत होकर भी अनुकरण है।<sup>१</sup>

‘अरिस्टॉटिल’ के उपरान्त भी काव्यशास्त्र और अलंकारशास्त्र अलग अलग नियम

1 "There is, however, a difference in the Poetics as compared with *Tragœdy*, (1) in its length and (2) in its theme."

Aristotle on the Art of Poetry By I. Bywater P. 91

## २—जार्ज सेंट्सबरी।

2 "He is the very Alexander of criticism and his conquests in the field, and those of his pupils and others, remain practically undestroyed though not unextended to the present day."

—A History of Criticism By H. Saintsbury Vol. I P. 59

रहे। काव्यशास्त्र सम्बन्धी 'अरिस्टॉटिल' के विचार भी पूर्ण नहीं हैं, क्योंकि एफ तो उसकी दूसरी पुस्तक ग्राम्माय है और दूसरे उसके सामने ग्रीक साहित्य को छोड़कर दूसरा साहित्य न था जिसके आधार पर वह लिखता, किन्तु उसके बाद भी विद्वानों ने काव्य-शास्त्र पर अधिक ध्यान नहीं दिया। ईसवी सम्बत् के प्रारम्भ के बाद हम ग्रीक साहित्य तथा ग्रालोचना के इतिहास में बड़े बड़े नाम—जैसे 'पॉरफायरी' 'अरिस्टॉर्कस' 'डायो नीसियस' 'टैसिटस' 'कैसियस' 'लाजीनियस' और 'प्लूटार्च' इत्यादि, सुनते हैं, किन्तु इनमें किसी में भी हमें विशेष व्यापक काव्य शास्त्र के सिद्धांतों का दर्शन नहीं होता। व्यावहारिक रूप से और इधर उधर एरुष काव्य के सम्बन्ध के उपयोगी कथनों के अतिरिक्त विशेष महत्व का विवेचन प्रायः ग्राम्माय है।

इन सबमें 'लाजीनियस' ही एफ ऐसा लेखक है जो 'अरिस्टॉटिल' के बाद काव्य का आनन्दानुभूति की दृष्टि से देखता है। वह 'प्लेटो' के समान न केवल आदर्शवादी नैतिक दृष्टिकोण ही रखता है और न 'अरिस्टॉटिल' की भाँति दार्शनिक दृष्टिकोण ही। 'अरिस्टॉटिल' की भाँति वह गद्य और पद्य में कोई मौलिक विभेद नहीं मानता। उसके विचार से रमणीय शब्द ही विचार को विचित्र प्रकाश देते हैं। उसका यह विचार अभिव्यज्जनावाद के अत्यन्त निरुद्ध है। अपने ग्रन्थ 'ऑन दी सबलाइम' ('On the sublime') में वह काव्यशास्त्र पर विचार करता है। वह कला के स्वभाव की परीक्षा करता है और फिर किम प्रकार से हमारे मन में उच्च भाव आते हैं इस बात पर विचार करता है। 'प्लेटो' के समान ही वह यद्यपि विश्वास करता है कि कविता का सम्बन्ध आवेश से होता है तथापि वह उसके समान न कवि को अनभिप्रेत व्यक्ति समझता है और न उसके आवेश पर अविश्वास ही करता है। वह यह मानता है कि कविता मनोभावों पर प्रभाव डालती है। इस प्रकार से 'अरिस्टॉटिल' के विचारों को 'लाजीनियस' ने कुछ और अधिक स्पष्ट और विस्तृत ही किया है।

### 'लैटिन' का काव्य-शास्त्र

ग्रीक साहित्य का पूरा भरपूर सामने रखकर 'लैटिन' के विद्वानों के लिए और अधिक व्यापक और गूढ़ काव्यशास्त्र सम्बन्धी सिद्धान्त निर्माण करने का अनुरोध था, क्योंकि अनेक साहित्यों को सामने रखकर हम जिस निरर्थक पर पहुँचते हैं वह अपने गर्भ में मार्च-भौम एवं सार्वकालिक सत्य धारण करने की क्षमता रखता है। किन्तु रोमन लोगों ने ग्रीक साहित्य को नये और मौलिक साहित्य के रूप में ग्रहण न करके उसे एक पथप्रदर्शक साहित्य के रूप में ग्रहण किया। 'जार्ज सैक्सरी' ने लिखा है कि भाषा की दृष्टि से 'लैटिन'

ग्रीक से बहुत ही निकट से सम्बन्धित है, किन्तु साहित्य की दृष्टि से उसकी पैटी ग्रीक शिष्या दोनों ही एक साथ हैं। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'लेटिन' में भी नितान्त स्वच्छन्द-रूप से काव्यशास्त्र पर विचार बहुत कम हुआ है। अधिकांश ग्रीक साहित्य ने ही विचारों का दोहन है। 'सिसरो' ने भी, जो कि एक प्रसिद्ध विचारार्थ और आलोचक हो गया है, काव्यशास्त्र को अपने विचार का विषय नहीं बनाया। वह एक वक्ता था और वस्तुत्व कला का निष्कर्ष उसके लिये विशेष महत्व का था। व्यावहारिक जीवन के लिये भी वस्तुत्वशास्त्र का महत्व था अतः उसके द्वारा भी अलंकार शास्त्र ( Rhetoric ) पर ही विशेष विचार रहा और उसका सम्बन्ध काव्य से कुछ भी नहीं माना गया। 'मुनेका', 'प्लाइनी', 'मारशल' यहाँ तक कि 'क्विण्टिलियन' भी निम्ने 'लैटिन' साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान बनाया है और जिसने अलंकार, शब्दों की गति, इतिहास, व्याकरण पर भी लिखा है, काव्यशास्त्र के व्यापक सिद्धान्तों पर मौन है।

हैं 'होरेस' अपने ग्रन्थ 'डे आर्ट पोइटिका' में काव्यालोचना-सम्बन्धी कुछ महत्व पूर्ण बातों पर विचार करता है और यही अकेला रोमन है जिसने काव्य सिद्धान्तों पर पूर्णतया विचार किया है। 'होरेस' एक शिक्षक की दृष्टि से लिखता है। उसका कथन है कि यदि वह स्वयं बहुत बड़ा कवि नहीं हो सकता, तो वह दूसरों को बड़ा कवि बना सकता है। वह काव्यशास्त्र के अनेक महत्वपूर्ण विषयों पर विचार करता है जैसे—कला का सामाजिक के साथ निरूपण, प्रकृति चित्रण, लेखक की प्रतिमा और शैली के अनुकूल विषय निर्वाचन, शब्द भण्डार का महत्व, शब्दों की शक्ति, भाषा की स्वाभाविकता, छन्द इत्यादि। 'अरिस्टॉटिल' नाटक में घटनाओं पर जोर देता है किन्तु 'होरेस' कार्य पर अधिक जोर देता है। उस विषय में वगैरह भारतीय नाट्य शास्त्र से अधिकांश में, उसका मत भिन्न है किन्तु वह भारतीय विचारधारा के साथ भी आ जाता है जब वह नाटक को पाँच अङ्गों में विस्तृत करने के लिये कहता है और आरोचक व कुरूप वस्तुओं का रंगमंच पर प्रदर्शन वर्जित करता है। वह शिष्टता और सौन्दर्य पर अधिक जोर देता है। 'होरेस' का अधिकांश लेख नाटकीय काव्य पर ही है परन्तु उसका पूर्ण विवेचन उसने नहीं किया है। इसलिये सैद्धान्तिक विकास की दृष्टि से उसका भी विशेष महत्व नहीं है। 'होरेस' के

1. 'Latin as a language was an extremely close connection of Greek, and its literature was daughter and pupil in one'

—A History of criticism by C. Saltsbury Vol 1 P 355

पश्चात् 'डॉट' के पूर्व जोड़ भी ऐसा महत्व का लेखक नहीं हुआ जिसने काव्य के सिद्धान्त पर प्रकाश डाला हो।

'डॉट' एक बहुत बड़ा कवि और विचारक तो था ही साथ ही साथ वह बहुत बड़ा खोजी भी था। वह सर्वोत्कृष्ट कविता से ही सन्तुष्ट न होकर यह भी जानना चाहता था कि सर्वोत्कृष्ट कविता किन बातों पर निर्भर है, कौन जाने उसे उत्कृष्ट मनाती है और उसके आकर्षण व सौन्दर्य के मूलस्रोत क्या हैं? इन सभी उलझनों के फलस्वरूप ही हमें 'डॉट' में कुछ मौलिक निष्लेषण प्राप्त होने हैं। यद्यपि उसके ग्रन्थ 'डे वल्गरी एलोलुओ' (De vulgari Eloquio) में काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों का बहुत पृथक्ता से विवेचन नहीं मिलता, फिर भी उसमें बहुत सी आवश्यक तथा महत्व की बातों पर विचार है। पहली पुस्तक में (वह काव्य की भाषा पर विचार करता है। 'डॉट' के विचार से काव्य की उत्कृष्टता उसके अर्थ में नहीं बरन् अभिव्यक्ति में रहती है।) अतः उसके विचार से काव्य में सबसे सुन्दर और चुने हुए साहित्यिक शब्दों का प्रयोग करना चाहिये, किन्तु उत्कृष्ट भाषा का प्रयोग तभी करना चाहिए जब कि विषय भी उच्च और उदात्त हो क्योंकि (एक कुरूप स्त्री) रेशम और सोना पहन कर और भी बुरी लगती है।

उत्कृष्ट भाषा के लिये उत्कृष्ट विषय हा। युद्ध, प्रेम, चारित्रिक सौन्दर्य, शील इत्यादि ऐसे ही विषय हैं। (ग्रिम) को काव्य के विषयों में सम्मिलित करके 'डॉट' ग्रीन और 'लेटिन' परम्परा के विरुद्ध ही जाता है क्योंकि अधिकांश प्राचीन आलोचक इसे काव्य के लिये उपयुक्त विषय नहीं समझते थे। इसके साथ ही साथ वह, किस प्रकार की भाषा और छन्द एवं विशेष शैली के लिये उपयुक्त होते हैं, इस पर भी अपने विचार प्रकट करता है। इस प्रकार वह लगभग काव्यशास्त्र के सभी अंगों पर कुछ न कुछ कहता है। रचना के ढंग और कवि का उद्देश्य भी उसकी व्याख्या से ग्रसूते नहीं हैं। 'डॉट' उत्तम वाक्य के लिये नियम भी निर्धारित करता है। यद्यपि यह ग्रन्थ पर भी कुछ विचार प्रकट करता है पर अधिकांश उसका विषय कविता ही है। इस प्रकार से 'डॉट' का महत्व काव्यशास्त्र में केवल ऐतिहासिक दृष्टि से ही नहीं है बरन् अपने मौलिक विवेचन के कारण भी वह उच्च स्थान प्राप्त करता है। उसने कविता के सम्बन्ध की यथार्थ समस्यार्था पर प्रकाश डाला है पर उसका प्रयत्न 'अरिस्टोटिल' के दार्शनिक विवेचन से भिन्न है। 'जॉन सैंट्सवरी' भी



उसने ग्रन्थ 'डे क्लार्ग एनोडुत्रो' की बड़ी प्रशंसा<sup>१</sup> करता है और कहता है कि उसने पश्चात् मध्ययुग में कोई भी बड़ा लेखक काव्यशास्त्र पर नहीं हुआ। इतना गम्भीर विवेचन काव्यशास्त्र के विषयों का फिर नहीं मिलना है<sup>२</sup>।

ऊपर दिये हुए पाश्चात्य-काव्यशास्त्र के प्राचीन इतिहास ने सक्षिप्त परिचय का तात्पर्य यही है कि हम काव्यशास्त्र के प्रन्तर्गत ग्रानेगले विषयों की पश्चिमीय साहित्य के विचार से भी हृदयगम कर सकें और उसकी सीमा एक स्वरूप का निर्धारण कर सकें। व्यापक सैद्धान्तिक दृष्टि से काव्यशास्त्र पर पश्चिम में कम विचार हुआ है। स्वतन्त्र रूप से एकाध विषयों पर ही अधिराश लिखा गया है किन्तु सम्प्रतसाहित्य में काव्यशास्त्र पर उदा ही गम्भीर और व्यापक विवेचन हुआ है जिसका परिचय हम आगे पायेंगे। उपर्युक्त परिचय से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि (पाश्चात्य दृष्टि से काव्यशास्त्र, छन्द शास्त्र, अलंकार शास्त्र और सौन्दर्य शास्त्र से भिन्न है। उसके मुख्य विषय हैं:— काव्य का स्वरूप, काव्य के भेद, काव्य की प्रेरणा, काव्य की उन्मृष्टता का रहस्य, काव्य के साधन, काव्य के उद्देश्य व काव्य के विभिन्न भेदों के स्वरूप निर्णय आदि।

इनमें से ही हम एक या अधिक विषयों पर विचार पाश्चात्य साहित्य के परम्परा विचारों व लेखकों जैसे —'बोचे, हीगेल, कालरिज, रॉसर, टॉल्स्टाय इत्यादि के ग्रन्थों में पाते हैं पर इन विद्वानों ने पूर्ववर्ती सिद्धान्त को लेकर उसका सफ़ादन मण्डन कर आगे बढ़ाने का प्रयत्न विशेष नहीं किया और सम्पूर्ण काव्यशास्त्र पर एक साथ विचार भी वैसा नहीं किया है जैसा हमें संस्कृत में मिलता है।

1 "For myself I am prepared to claim for it not merely the position of the most important critical document between Longinus and Seventeenth century at least, but one of the intrinsic importance on a line with that of the very greatest critical documents of all the history. There is no need at all to lay much stress on the mere external attractiveness, unusual as that may be of the combination in one person of the greatest poet and the first, if not the sole great critic of the Middle Ages. The tub can stand on its own bottom."

—A History of Criticism by G Saintsbury Vol I P 441

2 "We shall see nothing like this in the rest of the present book. Some useful work on prosody, a little contribution of the useful Rhetoric, some interesting indirect critical expression, will meet us. But no, next to no such criticism properly so called, no such explanation and exposition of secrets of literary craft, no such revelation of the character of the literary bewitchment."

—A History of criticism by George Saintsbury, Vol I P 446

## संस्कृत का काव्यशास्त्रः—

संस्कृत साहित्य में काव्यशास्त्र पर बहुत व्यापक रीति से गम्भीरता पूर्वक विचार हुआ है। यद्यपि आचार्यों तथा विचारकों की सैद्धान्तिक धारणायें संस्कृत साहित्य के ही अधिकांश आधार पर हैं फिर भी उनकी खोजों में सार्वकालिक और सार्वभौम तथ्यों के दर्शन होते हैं। संस्कृत काव्यशास्त्र एक अलग ही विषय है जिसका सम्बन्ध न तो अधिक दर्शन से ही है और न राजनीति से और इस प्रकार हम एक एक कर सुन्दर सिद्धांतों का विकास पाते हैं। अधिकांश आचार्यों का प्रयत्न पूर्ववर्ती आचार्यों के मत का विश्लेषण तथा उसका खंडन कर अपना नवीन मत स्थापित करता है अथवा उसका मंडन कर उसका स्पष्टीकरण, प्रतिपादन और विकास करता रहा है। इस प्रकार के काव्यशास्त्र के प्रत्येक पहलू को दृष्टि से इनका बड़ा महत्व है। हमें यहाँ सिद्धान्तों का विकास स्पष्ट तथा प्राप्त होना है।

अब प्रश्न सामने यह आता है कि संस्कृत काव्यशास्त्र पर सबसे प्राचीन ग्रन्थ कौन है? यह अब तक अनिश्चित है कि कविता की उत्कृष्टता, मूल्य, विभेद और काव्य रचना के महान् इत्यादि विषयों पर तर्क वितर्क कब प्रारम्भ हुआ। हमें ऐसा लगता है कि इसका प्रारम्भ ईसवी सन् के शताब्दियों पूर्व हुआ होगा, क्योंकि हम प्राचीनतम प्राप्य ग्रन्थों में उनसे पूर्ववर्ती लेखकों के नाम तथा ग्रन्थों का उल्लेख बराबर पाते हैं। कुछ विद्वान् अग्निपुराण के साहित्य भाग को काव्यशास्त्र पर सबसे प्राचीन विवेचन के रूप में मानते हैं। इसमें काव्य के भेद, अलंकार, रस, रीति, गुण, दोष और ध्वनि इत्यादि विषयों पर विचार है। पर अब अनेक प्रमाणों से यह सिद्ध कर लिया गया है

1 'Is a cognate branch of study, however, which probably supplied Poetics with a model and the poetic theory with the important content of Raso, Dramaturgy (Natyasastra) appears to have established itself a little later. Comparatively early texts, both Brahmanical and Buddhist, speak of some kind of dramatic representation, and we have a very early reference in Pāṇini to Kṛśaśāstra and Śālistā as authors of Nāṭyasastra (IV, 3 110 111). The early existence of treatises on the Dramatic art is also evidenced by the fact that all the early authors on Poetics Bhaṃṇa, Daṇḍin and Vamaṇ, omit a discussion of this subject and refer their readers for information to such specialised work''

Studies in the history of Sanskrit Poetics by S K De

Vol I, 1923 Ed, P 21

See also P CXXXIX Introduction to Sahitya Darpana by P V Kane

कि यह बहुत बाद की रचना है।<sup>१</sup> अतः सबसे प्रथम आचार्य जिनका काव्यशास्त्र पर विवेचन प्राप्य है और जिनका उल्लेख और सिद्धांत की व्याख्या आगे के आचार्यों ने भी की है, भरत मुनि हैं। उनका नाट्यशास्त्र सर्व प्रथम ग्रन्थ है। भरत के परवर्ती महत्वपूर्ण लेखकों की भी एक लम्बी सूची है। कुछ विवेक प्रसिद्ध ग्रन्थ ये हैं—भट्टिका अलङ्कार, मामह का काव्यालङ्कार, दण्डी का काव्यादर्श, उद्भट का अलङ्कार-सार संग्रह, धामन का अलङ्कारसूत्र, रुद्रट का काव्यालङ्कार, आनन्दवर्धन का ध्वन्यालोक, राजशेखर की काव्यमीमांसा, कुन्तक का वक्रोक्तिजीवितम्, धनञ्जय का दशरूपक, मोन का सरस्वतीनृशठाभरण, मम्मट का काव्यप्रकाश, रघुनक का अलङ्कारसर्वस्व, जयदेव का चन्द्रालोक, भानुदत्त के रस-मञ्जरी एवं रस-तरङ्गिणी, विश्वनाथ का साहित्यदर्पण, केशवमिश्र का अलङ्कारशेखर और पदितराज जगन्नाथ का रसगङ्गाधर। इनमें से अधिकतर लेखकों ने काव्यस्वरूप, काव्य का महत्त्व, कवि के साधन, काव्यकी उत्कृष्टता, शब्द शक्ति, काव्य के गुण दोष, अलङ्कार, रस आदि सिद्धांतों पर अपना विचार प्रगट किया है। काव्य के सिद्धांतों के विचार से ये लेखक पाँच वर्गों में समाविष्ट किये जा सकते हैं:—रसवर्ग, अलङ्कारवर्ग, रीति वर्ग, वक्रोक्तिवर्ग तथा ध्वनिवर्ग। इन वर्गों के अतिरिक्त कुछ लेखक ऐसे भी हैं जो निर्विशेषतः किसी एक विशेष वर्ग से सम्बन्धित नहीं हैं, किन्तु उन्होंने काव्यशास्त्र के विषयों का सभी सिद्धांतों के प्रकाश से विवेचन किया है।

यथार्थतः उक्त सिद्धांतों के विकास का मूल कारण सत्कृता आचार्यों का काव्य की उत्कृष्टता का रहस्य अथवा काव्य की आत्मा खोजने का प्रयत्न है।<sup>२</sup> कोई भी आचार्य

१—देखिये साहित्य दर्पण की भूमिका पृ० ३। लेखक पृ० बी० काने।

■ 'Perhaps the most important question which the Alankarashastra discusses is 'what is essence or soul of poetry?' On the answer which a rhetorician gives to this question, depends the definition of poetry.

Out of these discussions, which were carried on regarding the essence of poetry five schools of thought emerged viz the Rasa school, the Alankara school the Riti school, the Dhvani school and the Vakrokti school. The names of great Rhetoricians are associated with the five schools of Poetics as either the founder or the chief promulgators. These names respectively are Bharata (Rasa), Bhamaha (Alankara), Varuna (Riti), Anand Vardhan (Dhvani) and Kuntala (Vakrokti). These five schools are not strictly speaking mutually exclusive. But they are differentiated on account of emphasis which they lay on this or that aspect of poetry.

I III Introduction to Rasa in English of Manmata by A. K. Gajendra Gajkar, Professor of Sanskrit, L. J. M. College, Bombay

जिसने अपना नया मत या नवीन सिद्धांत स्थापित किया है अपने पूर्ववर्ती आचार्य के पूर्ण विरोधीरूप में नहीं खड़ा होता। उसका मुख्य उद्देश्य यही प्रतिपादन करना होता है कि काव्य की आत्मा यथार्थ में अमुक वस्तु में है; काव्य के सौन्दर्य का रहस्य उसमें छिपा है। इसके अतिरिक्त और बातें तो उसके बाह्य स्वरूप और आभूषण हैं अथवा काव्य का शरीर मात्र है, आत्मा नहीं। उदाहरणार्थ ध्वनि-सिद्धांत का उद्देश्य रस अथवा अलंकार को अग्रतिष्ठित या अपदेष्टव्य करना नहीं है परन्तु यह बतला देना है कि 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' अर्थात् ध्वनि ही काव्य की आत्मा है, अन्य बातें उसके बाह्य अङ्ग हैं, आत्मा नहीं।

### रस-सिद्धान्त

रस पर सबसे पहले प्रमुख लेखक भरत मुनि हैं, जो काव्यशास्त्र के भी सर्व प्रथम आचार्य हैं और उनका नाट्य-शास्त्र, काव्यशास्त्र का (विशेषतया नाटक और रस पर) सर्व प्रथम प्राप्य और महत्व का ग्रन्थ है; किन्तु भरत के पूर्व भी रस की चर्चा थी ऐसा भरत के ग्रन्थों से भी प्रकट है। लोग भरत के द्वारा प्रतिपादित सैद्धान्तिक और काव्य-शास्त्रीय महत्व के अतिरिक्त रस से परिचित थे।<sup>१</sup> भरत के नाट्यशास्त्र में अधिकांश नाट्योपयोगी अनेक बातों का विशेष वर्णन है। (उसमें नाट्य मण्डप, अभिनय के प्रकार, गति, मुद्रा, रस, विभाव, स्थायी भाव, अनुभाव, सञ्चारी भाव, नायक-नायिका-भेद, प्रेम की विभिन्न अवस्थाएँ इत्यादि अनेक बातों का वर्णन है।) (नाटक में भरत आठ ही स्थायी भावों को मानते हैं क्योंकि नवें भाव 'शम' का, जो काव्य में बाद को मान्य हुआ है, अभिनय सम्भन नहीं है। 'नाटकीय प्रदर्शन की परिस्थितियों स्थायी भाव 'शम' के विरोध में पड़ती हैं।'<sup>२</sup> 'नाट्यशास्त्र' इस बात पर जोर देता है कि नाटक का प्रमुख ध्येय

1. "That the rasa doctrine was older than Bharata is apparent from Bharata's own citation of several verses in the *arya* and the *anustubh* metres in support of or in supplement to his own statements, and in one place it appears to quote two *arya* verses from an unknown work on rasa.

The idea of *rasa*, apart from any theory thereon, was naturally not unknown to old writers, and Bharata's treatment would indicate that some system of *rasa*, however undeveloped, or even a *Rasa-School* particularly in connection with the drama must have been in existence in his time."

History of Sanskrit Poetics By ■ K. D. Vol II (1925) P. 21, 22

2. "The environment of a dramatic representation is antagonistic to the *Sthayibhava* *Sham* (tranquility)" (P. CXLVIII Int. to S. by P. V. Kane.)

रस का अनुभव कराना है। आगे चलकर यह स्वीकृत हुआ कि काव्य का भी मुख्य उद्देश्य रस का अनुभव कराना है। कविता का प्रधान भावात्मक ही है, निचारात्मक नहीं। हमारे अन्तर्गत कुछ स्थायी वृत्तियाँ हैं जो कि अपनी सुतावस्था में उपस्थित रहती हैं किन्तु जब कुछ बाह्य परिस्थितियों के द्वारा उन पर आघात पहुँचता है तो वे सजग हो जाती हैं। ये परिस्थितियाँ जब सांसारिक न होकर काव्य के रूप में आती हैं तब हमें रसानुभूति होती है। (रसानुभूति का दृढ़ मनोवैज्ञानिक है। स्थायी वृत्तियाँ स्थायी भाव कहलाती हैं।) (काव्यगत परिस्थितियाँ जो स्थायी भावों को जगा देती हैं विभाव कहलाती हैं।) 'आलम्ब्य' के द्वारा भाव जाग्रत होते हैं और 'उद्दीपन निभाव' के द्वारा उत्तेजित होते हैं। स्थायीभावों के अनिरिक्त अन्य भाव जो कि हमारी रसानुभूति के सहायक होकर आते जाते रहते हैं 'सञ्चारी भाव' कहलाते हैं और जिन चेष्याओं, भिष्याओं या चिह्नों से आन्तरिक 'स्थायीभाव' का प्रकाशन होता है उन्हें 'अनुमान' कहते हैं। संक्षेपतः रस के यही अङ्ग हैं।)

भरत ने नाट्य शास्त्र में कहा है—

“विभावानुभावव्यभिचारिण्योगाद्रसनिष्पत्तिः” ।

अर्थात् विभावानुभाव तथा व्यभिचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। भरत के इसी सूत्र को लेकर आगे रस की अनुभूति के विषय में अनेक सिद्धान्त लड़े हुए हैं। रुद्रट\* सबसे पहले लेखकों में से हैं जिन्होंने काव्यालंकार ग्रंथ में काव्यशास्त्र के विवेचन के अन्तर्गत रस रत्ना है और चार अध्याय इसमें ही लगाये हैं। उनके विचार से दस रस हैं। भरत के गिनाये आठ रसों में उन्होंने प्रेयम् और शान्त और अधिक जोड़े हैं किन्तु रसानुभूति के व्यापार को स्पष्ट करने के सिद्धान्त पर इसमें विचार नहीं है। मट्ट लोल्लट ही सबसे पहले व्यक्ति, अभिनवगुप्त की नाट्यशास्त्र की व्याख्या के अनुसार, जान पड़ते हैं जिन्होंने इस व्यापार को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया किन्तु अभिनव गुप्त के द्वारा निर्दिष्ट उद्धरण के अतिरिक्त उनका कोई ग्रन्थ प्राप्य नहीं है। उनके अनुसार विभाव और रस में कारण कार्य सम्बन्ध है। विभाव इत्यादि कारणों से रसि इत्यादि

“Bharat mentions eight different moods or rasas in the drama, of which a detailed account is given in Chapter vi, which is the authoritative source drawn upon by later writers.”

Sanskrit Poetics by S. K. De. Vol II. P 20.

१. भरत नाट्यशास्त्र अध्याय ६ ।

२. डा० मुशीलकृष्ण के की “हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स” भाग २ पृष्ठ १४३ ।

भाव उत्पन्न होते हैं और अनुभावों के द्वारा वे प्रतीति योग्य होने हैं और इस प्रकार अभिनेता में भी रस की प्रतीति होती है।

इस प्रकार के विवेचन से यह स्पष्ट नहीं होता कि अभिनेता में वह भावानुभूति कैसे होती है और फिर उनको देखने से दर्शक के हृदय में रसानुभूति किस प्रकार आती है ? विभाव और रस का सम्बन्ध भी लोल्लट के द्वारा स्पष्ट नहीं किया गया है। कारण और कार्य के उदाहरण में तो कारण के पट्ट होने पर भी कार्य की सत्ता रहती है, पर रस के सम्बन्ध में ऐसी बात नहीं है। विभाव के विलीन होते ही रस भी विलीन हो जाता है। अतः यह लौकिक रूप में कार्य नहीं हो सकता। फिर कार्य कारण की एक साथ प्रतीति भी नहीं हो सकती। जब कार्य की प्रतीति होती है कारण की प्रतीति नहीं, पर विभाव और रस के सम्बन्ध में ऐसा नहीं है।\*

अतः शकुन्तल ने इसका खंडन किया है। उनके विचार से रस कार्य स्वरूप नहीं है परन्तु दर्शक उसने अभिनय के द्वारा स्थायीभाव का अनुमान लगा लेता है। इस प्रकार से भरत की 'निष्पत्ति' 'अनुमति' के रूप में ग्रहण की गई है और विभाव एवं रस का सम्बन्ध अनुमापक अनुमाप्य अथवा गमक गम्य का है। प्रतीति के विषय में यह 'राम' है अथवा यह 'राम' नहीं है या 'राम' के समान है इन शक्याओं में दर्शक, अभिनेता में राम की प्रतीति उसी प्रकार कर लेता है जैसे कि चित्र के घोड़े में, घोड़े की प्रतीति होती है। यह सब कुछ होने पर भी उस प्रतीति के अनुसार हम मान भी लें कि अभिनेता के सुन्दर अभिनय के कारण हम नायक की भावना का अनुमान कर लेते हैं, पर वे भावनायें दर्शक की अपनी नहीं हो सकतीं अतः रसानुभूति का मुख्य प्रश्न कि अभिनेता के द्वारा दर्शक कैसे आनन्द प्राप्त करता है वैसा ही रह जाता है। ये लोल्लट और शकुन्तल के मत क्रमशः मीमांसा और न्याय के अनुसार हैं।\*

इसने पश्चात् भट्टनायक इस प्रश्न पर प्रकाश डालते हैं इनका विश्लेषण डा० सुंशील कुमार 'डे' के अनुसार सारूप-सम्मत है।\* भट्टनायक के विचार से काव्य पढ़ने या नाटक के देखने से पाठन या दर्शक पर प्रभाव पड़ता है जिसकी तीन अवस्थायें हैं। पहले तो अभिधा

१. मम्मट, काव्य प्रकाश चतुर्थ उल्लास।

२. देखिये "डे की हिस्ट्री आफ् संस्कृत पोइटिक्स" भाग २, पृष्ठ १४१।

३. देखिये "डे की हिस्ट्री आफ् संस्कृत पोइटिक्स" भाग २, पृष्ठ १२७।

४—देखिये "डे की हिस्ट्री आफ् संस्कृत पोइटिक्स" भाग २, पृष्ठ १५७

के द्वाग अर्थ स्पष्ट होता है। फिर भावकत्व या रस-भावना के द्वारा साधारणीकरण होता है अर्थात् भाव और विभाव व्यक्ति विशेष के न रहकर सर्वसाधारण के होजाते हैं और नायक के स्थायीभाव और विभाव दर्शकों के अपने स्थायी भाव व विभाव बन जाते हैं। उसके पश्चात् तीसरी अवस्था भोजकत्व की आती है जिसमें विभावों के द्वारा रसानुभूति होती है। इस प्रकार भट्टनायक के विचार से स्थायीभाव जय अमिषा और भावकत्व या भावना शक्तियों के द्वारा भोग की आनन्दावस्था को प्राप्त होता है तभी वह रस कहलाता है। यह अलौकिक आनन्द है और ब्रह्मानन्द की कोटि का होता है।

अभिनव गुप्त, भट्टनायक के साधारणीकरण को मानते हैं पर उनका विचार है कि भोजकत्व और भोगीकरण दो शक्तियों को मानने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि रस-व्यञ्जना और रसास्वाद में दोनों बातें क्रमशः आजाती हैं। भरत के सूत्र “काव्यार्थान् भावयन्तीति भावः” के अन्तर्गत ही भाव की भावकत्व शक्ति छिपी हुई है। इस प्रकार से वे कुछ अंश में भावना या भावकत्व को मानते हैं किन्तु उसकी व्याख्या दूसरे रूप में करते हैं,<sup>1</sup> और रस की प्रतीति ही रस की अन्तिम अवस्था मानते हैं। भोग की अवस्था उसके पश्चात् कोई है, यह वे नहीं मानते हैं। अभिनवगुप्त के विचार से भट्टनायक का भोग, रसास्वाद या रसानुभूति से भिन्न दूसरी वस्तु नहीं। इस प्रकार से दर्शकों के हृदय में जो मनोविकार घटाना के रूप में उपस्थित रहते हैं वही, जर विभाव के संयोग से व्यञ्जना-वृत्ति के साधारणीकरण या विभावन व्यापार से जाग्रत होते हैं तभी रसास्वाद की अवस्था होती है। अभिनवगुप्त का यह सिद्धान्त ‘अभिव्यक्तिवाद’ कहलाता है। अभिनवगुप्त, विद्वान्, दार्शनिक और विचारक थे और इनके द्वारा रससिद्धान्त इस प्रकार पूर्ण प्रतिपादित होकर काव्य और नाटक पर समान रूप से लागू हुआ<sup>2</sup>। इसके बाद प्रमुख लेखक भानुदत्त और विश्वनाथ हैं (विश्वनाथ रस को ही काव्य की आत्मा मानते

1. “Thus partially admitting bhavana or bhavakatva but explaining it some what differently Abhinava gupta turns to the power assumed as bhoga or bhogikarana by Bhatta Nayaka”. History of Sanskrit Poetics by S. K. De. vol II. P. 165.

2. “In other words, what was already well established in drama by Bharata and others thus found its way into poetry, profoundly modifying, as it did, the entire conception of Kavya.”

“Rasabhatta states (1,5) in the same way that Bharata and others have already discussed rasa in connection with the drama, while his own object is to apply it to the case of poetry.”

हैं। “वाक्य रसात्मक काव्य” पर विश्वास करते हुए ये रस के पूर्ण पक्षपाती हैं इनके अतिरिक्त मम्मट और जगन्नाथ अपने ‘काव्य प्रकाश’ और ‘रसगंगाधर’ में रस को चाहे सधापरि न मानें, पर रसध्वनि को उत्तम काव्य में परिगणित करते हैं। इस प्रकार रस की काव्य में महत्व-वृद्धि स्पष्ट है।

रसों में भी कुछ लोगों ने शृङ्गार को सर्वोत्कृष्ट मानकर उसी को लेकर लौकिक शृङ्गार का वर्णन किया है। सयोग वियोग दो अङ्गों में बाँटकर शृङ्गार के रूप का विश्लेषण एवं नायक नायिका भेद भी लिये गये हैं जिसका उद्भूत कुछ हिन्दी के आचार्यों पर भी प्रभाव पड़ा है।

इसके साथ ही साथ इस सिद्धांत का एक नया रूप हम रूपगोस्वामी की ‘उत्पन्न नीलमणि’ में मिलता है जिसमें वैष्णव भक्ति सिद्धांतों के आधार पर रस की व्याख्या की गई है और भक्ति की व्याख्या भी रस सिद्धांत के अनुसार हुई है। इसमें भक्ति को रस मानकर उसने पाँच प्रकार शान्त, दास्य, सख्य, वात्सल्य और माधुर्य माने गये हैं, किन्तु ये सभी भाव कृष्ण के प्रति ही होते हैं। इस माधुर्य भाव को ‘भक्ति-रसगद्’ कहते हैं, इस भक्ति रस के विभिन्न स्वरूपों का आगे चलकर (हिन्दी काव्य की कृष्ण भक्ति शाखा) व कवियों पर उद्भूत प्रभाव पड़ा है।

### अलंकार

अलंकार-वर्ग भी उद्भूत पुराना है। गा तो यह है कि भरत ने भी अपने ‘नाट्य शास्त्र’ में अलंकारों का वर्णन किया है, किन्तु उनकी संख्या केवल चार मानी है। वे हैं—उपमा, रूपन, दीर्घ और यमक। यों तो गद के आचार्यों ने रस और ध्वनि व साथ सभी अलंकारों को लिया है जैसे मम्मट, विश्वनाथ, पंडितराज जगन्नाथ, आदि, पर अलंकार वर्ग से तात्पर्य उन लेखकों का है जिन्होंने रस और ध्वनि सिद्धांतों के प्रतिष्ठित हो जाने के पहले ग्रन्थों याद में भी अलंकार को ही काव्य की उत्कृष्टता का प्रमुख साधन माना है। अलंकार का भी काव्य में अपना महत्व है यह तो सभी मानते हैं पर अलंकार ही काव्य का मुख्य आकर्षण है, इसको भी उद्भूत आचार्यों ने माना है। यथार्थ में प्रारम्भ में रस नाटक का प्रमुख प्रतिपाद्य विषय हो जाने पर अधिकांश आचार्य काव्य की मुख्य शोभा अलंकार को ही मानकर चले और इसलिए अलंकार शास्त्र के नाम से संस्कृत काव्यशास्त्र प्रसिद्ध हुआ, क्योंकि उसको अलंकारों का विवेचन लेकर ही प्रारम्भ किया गया। काव्य शरीर के लिये अलंकारों का उद्भूत उद्देश्य महत्व अनर्थक है पर वे काव्य का गर्भस्थ नहीं।

(अलंकार वर्ग के सबसे पहले आचार्य भार्गव हैं। पर भार्गव से अलंकार का विवेचन



प्रारम्भ नहीं होता है। 'काव्यालंकार' ग्रन्थ में भामह ने यथार्थ में काव्यशास्त्र का ही वर्णन किया है किन्तु अलङ्कार पर विशेष जोर दिया है, क्योंकि भामह के अनुसार कवी का कथन का संरूपन ही काव्य का सौन्दर्य है। 'काव्यालंकार' के प्रथम परिच्छेद में काव्य का उद्देश्य, कवि के लिये आवश्यक गुण, काव्य की परिभाषा, अनेक आधारां पर काव्य के वर्गीकरण, जैसे गद्य और पद्य सहस्रानुसृत, अपभ्रंश ; वृत्तदेवादिचरितशामि, उच्चारणपद्य, पञ्चाश्रय, शास्त्राश्रय तथा नग्नगन्ध, अभिनैयार्थ, आख्यायिका, हृथा, अमित्रदृष्ट्यादि का वर्णन है। दूसरे परिच्छेद में प्रताप, मातुर्य तथा श्रोज्ज गुणों की चर्चा है तथा कुछ अलङ्कार भी आये हैं, पर अलङ्कारों का वर्णन तीसरे परिच्छेद में जाकर समाप्त होता है। चौथे और पाँचवें परिच्छेद में काव्य दोष और छूटे में कवि शिक्षा पर विवेचन है।<sup>१</sup>

भामह के बाद दूसरे आचार्य दण्डी हैं। वे कविता का मुख्य गुण, अलङ्कार मानते हैं। 'काव्यादर्श' अलङ्कारों को विशेष महत्व देनेवाला ग्रन्थ है। 'काव्यादर्श' में वे कहते ही हैं—'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलङ्कारान् प्रवृत्तते।' यथार्थ में दण्डी के 'काव्यादर्श' में अलङ्कार व रीति दोनों ही का विवेचन है और रीति का ही प्रधान रूप से।<sup>२</sup> भामह और दण्डी में बहुत से वाक्य ऐसे हैं जो दोनों में पाये जाते हैं, फिर भी भामह और दण्डी के विवेचन में बड़ा अन्तर है।<sup>३</sup> दण्डी का 'काव्यादर्श' भी बहुत महत्व का ग्रन्थ रहा है। जिसका आश्रय आगे के लेखकों ने ग्रहण किया।

उद्धट इनके बाद हुए। उनका 'अलङ्कारसौरसग्रह' अलङ्कारशास्त्र का बड़ा महत्वपूर्ण ग्रन्थ रहा है। भामह से भी उद्धट की उद्धर खाति रही और इसमें पूर्वपत्नी आचार्यों के विचारों का विकास देने में आता है तथा नवीनता भी है। अलङ्कार विषय को लेकर उद्धट, प्रतिहारिन्दुराज, हर्षक, मोन, राजशेखर अथवा दीक्षित प्रभृति अनेक आचार्यों ने ग्रन्थ लिखे जिनसे सहस्रकृत साहित्य भरा है किन्तु उनमें बिनास अधिकांश अलङ्कारों की सख्या का अथवा परिभाषा का ही देने में आता है अलङ्कार का काव्य पर किस प्रकार प्रमाण पड़ता है, इस बात पर गहरा विवेचन नहीं हुआ है। इस विषय पर विचार, कुन्तल, रूपक और जयस्थ के द्वारा किया गया है और जिसके

१—देखिये भामह का काव्यालंकार—( स० शैलसाताचार्य शिरोमणि )

२ Dandin's Kavyadarsa is to some extent an exponent of the Riti school of Poetics and partly of the Alankara school "

३ A VI Introduction to Sahitya Darpan by P. V. Kane

३—भामह और दण्डी के विशेष विवेचन के लिये, काव्य की साहित्य दर्पण की भूमिका देखिये।

कारण ही अलंकार हमारे यहाँ केवल बहुरूप की- वृत्ता न रहकर अलंकार-शास्त्र के रूप में है किन्तु यह स्वरूप अलंकार-विज्ञान में न आकर ब्रह्मोक्ति-सिद्धान्त के आचार्यों के विवेचन में ही विशेष दर्शनीय है। अलंकार को काव्य का अनिवार्य अंग सिद्ध करने के लिए ही स्वभावोक्ति को भी अलंकार में परिगणित किया गया किन्तु स्वभावोक्ति का अलंकारों में स्थान ठीक नहीं।

### रीति-सिद्धान्त

रीति का अर्थ रे-शैली; कथन या अभिव्यक्ति का ढंग। इसके लिये दण्डी ने मार्ग शब्द का भी प्रयोग किया है। डा० सुशीलकुमार डे के अनुसार<sup>१</sup> रीति का प्रारम्भ भागवत के भी पहले से है क्योंकि बाराहमिह भी गौड़ियों की "अक्षराट्पथ्य" के रूप में विशेषता बताते हैं। किन्तु रीति को काव्य को आत्मा मानकर पूरा रीति सिद्धान्त रचाने का श्रेय सबसे पहले प्राचार्य वामन को ही प्राप्त है जोकि 'विशिष्टा पदरत्न-रीतिः; रीतिरात्मा काव्यस्य, विशेषो गुणात्मा'<sup>२</sup> इत्यादि का निरूपण अपने ग्रन्थ 'काव्यालङ्कारसूत्र' में करते हैं। प्रथम अधिकरण में काव्य का प्रयोग, काव्य की आत्मा, रीति और उसके विभिन्न रूप-वैद्यों, गौड़ी, पाञ्चाली आदि-का वर्णन है। वैद्यों में दश गुण हैं अतः पद सर्व श्रेष्ठ मानी गई है। उसके पश्चात् दूसरे अधिकरण में दोष और तीसरे में गुणों का वर्णन है। चौथे अधिकरण में कुछ अलङ्कारों का वर्णन है। पाँचवें में कवि की परम्परागत रूढ़ियों का वर्णन है। छठे अधिकरण में अलङ्कारों के लक्षण व उदाहरणों का वर्णन किया गया है जो सूत्रों में ३३ हैं। वामन ने गुण और अलङ्कारों के व्यापार की भिन्नता स्पष्ट नहीं है। उनका कथन है निः—

'काव्यशोभायाः कर्तारो धर्माः गुणाः, तदतिशयहेतवस्तत्त्वङ्काराः'<sup>३</sup>

अर्थात् काव्य की शोभा को उत्पन्न करनेवाले धर्म गुण हैं और उसकी वृद्धि के कारण अलङ्कार हैं।

दण्डी यद्यपि अलङ्कारवादी हैं फिर भी वामन के ही मत से विशेष सम्मत जान पड़ते हैं। यद्यपि प्रत्यक्ष में अलङ्कारों का वर्णन 'काव्यादर्श' में है 'पर सैद्धान्तिक रूप में' वह परवर्ती वामन के विचारों की ही आधारभूमि मानो बनाते हैं।

1 History of Sanskrit Poetics Pt. II by S. K. De. P. 91

२. 'काव्यालङ्कार सूत्र', अधिकरण १, अध्याय २ (६—८).

३. 'काव्यालङ्कार सूत्र' अधिकरण ३, अध्याय २, छन्द १—२.

4. "Dandin is influenced to some extent by the teaching of Alankari school,

रीति सिद्धान्त काव्यशास्त्र के विकास का पदन्यास है। आगे चलकर यद्यपि रीति की संस्थाओं में रुद्रट, भोज, मागध, गजशेखर के ग्रन्थों में भिन्नता है फिर भी इसने द्वारा काव्यशास्त्र का सिद्धान्त रचा करके एक महत्वपूर्ण कार्य सम्पन्न हुआ और काव्यशास्त्र का अधिक गतिपथापूर्ण अध्ययन प्रारम्भ हुआ। काव्य के अनेक अंगों को एक पूर्ण सुगठित स्वरूप में बाँधने का यह पहला प्रयत्न जान पड़ता है। चाहे हम वामन के द्वारा प्रतिष्ठापित रीति के पद को मान्य न समझें फिर भी नितागतमक सम्भीता वा काव्यशास्त्र के अंगों से अधिक सम्बन्ध होगया और आगे चलकर जनि ऐसे महत्वपूर्ण सिद्धान्त सहे मिले गये।

### वक्रोक्ति-सिद्धान्त

यह सिद्धान्त मानों अलंकार-सिद्धान्त पर यत्न विचार करके स्थिर किया गया है। कथन या अभिव्यक्तिवा चमत्कार पूर्ण टग ही वक्रोक्ति है। जिसमें कोई बाँकपन हो जो कि हमारे हृदय या मन पर प्रभाव डाल सके वही कथन, कविता है। यह कविता का एक स्वरूप अवश्य है। अभिव्यक्ति का बाँकपन एक विशेष आभा या चमत्कार से शब्दों को भर देता है और कभी कभी हृदय की अनुभूति चाहे उससे न उसके पर मन प्रसन्न होता है। अतः जहाँ पर अनुभूति को जगाना उस का काम है वहाँ मन का रजन वक्रोक्ति द्वारा ही सम्भव है। अलंकारिकों के द्वारा भी वक्रोक्ति एक अलंकार के रूप में मान्य है पर इसे एक अलंकार न मानकर यदि हम सभी अलंकारों के मूल में देखें तो अधिनाश वक्रोक्ति ही मिलती है। अतः उन्तल ने अपने 'वक्रोक्तिवर्णितम्' ग्रन्थ में वक्रोक्ति को इसी व्यापक अर्थ में ही प्रयुक्त किया है; और कविता के क्षेत्र में उसको उपयोगी ठहराया है।

and as such stands midway in his view between the Alankara system of Bhamaha and the riti system of Vamada. At the same time, there can be no doubt that in Theory he allies himself distinctly with the view of Vamana.

History of Sanskrit Poetics by S. K. De P. 96

\*1, "Vamada was the first writer to enunciate a definite theory which left the Alankara, must have lead a great influence on the study of poetics"

History of Sanskrit Poetics by S. K. De. P. 96

See, also.

"The riti school marks a very real advance over the alankara school".

PCL. III. Introduction to Sabhyadarapan by P. V. Kane.

प्रथम उन्मेष में परोक्ष का स्वरूप स्पष्ट करते हुए कुन्तल कहते हैं कि वक्रोक्ति ही कथन का चमत्कार है यथा:—

शब्दोविचितायैक पाचक्रोन्मेषु सत्त्वपि ।

उभावेतावजंकार्यौ तयो पुनरलंकृति ॥

अयं सहृदयाह्लादकारी स्वस्पन्द सुन्दर ।

वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यमद्री भवितिरुच्यते ।

इस प्रकार कुन्तल वक्रोक्ति को ही काव्य की आत्मा [ वक्रोक्ति ही 'जीवितम्' अर्थात् जीवन या आत्मा है ] मानकर ध्वनि को भी इसी के अन्तर्गत लाते हैं और स्वभावोक्ति को अलंकार के रूप में नहीं मानते । दूसरे उन्मेष में वे वर्ण विन्यास-वक्रत्व, तीसरे में वाक्य-वैचित्र्य-वक्रत्व और पद्य-वक्रत्व तथा चौथे में प्रकरण-वक्रत्व एवं प्रबन्ध-वक्रत्व पर विचार करते हैं<sup>१</sup> इन सभी में लेखक की मौलिक विचाररखा बड़े महत्व की है, किन्तु यह काव्य को पाठक या दर्शक के दृष्टिगोचर से ही देखती है । जो कथन पाठक के लिए काव्य में वक्रोक्तिपूर्ण होता है वह कवि के लिये काव्य निर्माण की अवस्था में स्वाभाविक होता है, इसलिये वक्रोक्ति को काव्य का मुख्य अङ्ग मानना काव्य को आलोचक की दृष्टि से देवना ही है ।

इतना दाने हुए भी 'वक्रोक्तिजीविनाम्' अथ कुन्तल की गहरी मौलिकता और दृष्टि पर प्रकाश डालता है । जैसा कि पी० वी० कारे ने भी कहा है यह ग्रन्थ बड़े महत्व का है,<sup>२</sup> किन्तु वक्रोक्ति को अलंकार शास्त्र की ही एक शाखा समझनी चाहिये । एक अलग पूर्ण सिद्धान्त के रूप में यह सम्मानित नहीं हो सकता,<sup>३</sup> क्योंकि इस से पूर्ण अधिकांश वाक्य स्वाभाविक उक्तियों को भी लेकर चलते हैं । रस्यक ने कुन्तल के वक्रोक्ति सिद्धान्त को मानकर ही अलंकार की परीक्षा की है । इस दृष्टि से रस्यक का प्रयत्न सराहनीय है ।

1 The central idea in Kuntala is that the Vakrokti is the essence (Jivita) of poetry "

—History of Sanskrit Poetics by S K De P 2.6

2 Introduction to Sahitya Darpan by P V Kane P LXXIX and after "

3 Introduction to Sahitya Darpan by P V Kane P LXXV

4 The Vakrokti School is really an offshoot of the Alankara school and need not be separately recognised "

—P CLV Introduction to Sahitya Darpan by P V Kane

Also see De s History of Sanskrit Poetics foot note on page 209

## ध्वनि-सिद्धान्त

साध की सात्मा ध्वनि है, इसकी होकर चोखाना ही ध्वनि सिद्धान्त है। ध्वनि सिद्धान्त को सबसे पहले प्रकाश में लाने वाले गाना-ज्ञानाचार्य हैं किन्तु ध्वनि सिद्धान्त उनके पहले भी प्रचारित और मान्य था। वह उनके ध्वन्यालोचन प्रामाण्य के कारण से ही स्थापित है—

मान्यतामा ध्वनिरिति गुणैर्ध्वनिः समागतापूर्वा  
स्तरशामास जगत्पुरषे भाषमाहुस्तस्मै ।  
येचिष्वापां त्रिषामन्विषे तन्मृगान्धीष  
येन मृग सहदयमा प्रीयते सत्परपम् ॥ १

( ध्वन्यालोचन १ उपास )

ध्वनि के स्वरूप को सबसे पहले उद्गीचोक्तता के माध आनन्दधारा ने ही स्थापित किया है।<sup>१</sup> इसने अन्तर्गत ध्वनि-ग्रधान-वाच्य को संपातम काय माना गया है। और शनिदिता वाच्य और पितृहान्यपरमाय नामी ध्वनि के दो भेद किये गए हैं (ध्वनि का दो अर्थ, एक वाच्य (प्रकट) दूसरा प्रतीयमान (अप्रकट) है। प्रतीयमान ची प्रकाश का है—बस्तु, अलंकार और रस। प्रतीयमान प्रथम करने द्वारा नहीं समझा जा सकता है किन्तु यही प्रतीयमान ही कविता का प्रधान अर्थ है। यह अर्थ अधिक प्रकाश होता है तथा गति-वाच्य रहता है। कुछ अलंकारों जैसे—समासोक्ति, गद्योप, पदोक्ति इत्यादि में गति-वाच्य प्रथम रहता है पर वाच्य अर्थ ही प्रकाश है, इसीसे पदा ध्वनि नाम नही कहा जा सकता।

ध्वनि दो प्रकार की मानी गई है—अविनिश्चित वाच्य (जहाँ पर वाच्यार्थ को समझने का उद्देश्य नहीं होता और वह व्यर्थ रहता है), तथा विनिश्चित वाच्य (जहाँ वाच्यार्थ उद्दिष्ट रहता है और यह दूसरे अर्थ की भी व्यञ्जना करता है)। उसने पश्चात् पहले प्रकार का दो भेद है, अर्थात् स्वरूप-ध्वनि और वाच्य-ध्वनि और दूसरे के अलंकार-ध्वनि-मध्यम तथा सत्त्व-ध्वनि-मध्यम। सत्त्व-ध्वनि-मध्यम के अन्तर्गत ही रस, भाव, रसाभास, भावाभास, भावशेष आदि आते हैं। सत्त्व-ध्वनि-मध्यम के अन्तर्गत अलंकार और वस्तु ध्वनियोग हैं। वाच्य का दूसरा प्रकार है गुणीभूत-ध्वनि-निसम व्यंग्य गद्यन नहीं बल्कि अग्रधान रहता है। तीसरा स्वरूप निश्चित वाच्य का है जो शब्द चिन्

और वाक्यचित्र उपस्थित करता है। इसमें कवि के द्वारा व्यंग्याभे उद्दिष्ट नहीं होता। कवि की प्रतिभा पहले दो प्रकार के काव्यों में ही देखी जाती है।

‘ध्वन्यालोक’ दो उद्देश्यों की पूर्ति करता है। वे दो उद्देश्य हैं—ध्वनि सिद्धान्त का प्रतिपादन और रस, अलंकार, रीति, गुण, दोष आदि का ध्वनि के सम्बन्ध से विवेचन। इन दोनों उद्देश्यों को ‘ध्वन्यालोक’ ग्रन्थ में बड़ी सफलतापूर्वक पूरा किया गया है।<sup>१</sup> इस प्रकार काव्यशास्त्र का एक बड़ा ही पूर्ण और व्यापक सिद्धान्त, ध्वनि के रूप में राखा गया। आनन्दवर्धनाचार्य के पश्चात् मम्मट ने ध्वनि सिद्धान्त का और भी व्यापकता से विवेचन किया और उदाहरणों से पुष्ट कर स्पष्ट किया। अलंकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति इत्यादि सभी इसी ध्वनि सिद्धान्त के अन्तर्गत ही आ गये। मम्मट ने नाट्यशास्त्र के अतिरिक्त सभी काव्य सिद्धान्तों का इसमें समावेश किया है। काव्य-प्रकाश, काव्यशान्ति पर सर्वाङ्गपूर्ण ग्रन्थ है।

मम्मट के पश्चात् विश्वनाथ का ‘साहित्य-दर्पण’ भी लगभग सभी अङ्गों पर प्रकाश डालता है और रस सिद्धान्त को ही विशेष मान्यता समझता है। ये दोनों ग्रन्थ ऐसे हैं, जो पद्यविज्ञानी एक सिद्धान्त को दृष्टि में रखकर चले हैं फिर भी काव्यशास्त्र के सभी अङ्गों एवं समस्याओं का पूर्णता के साथ विवेचन करते हैं। ‘रसगोशधर’ के दृष्टि विवेचन के पश्चात् कोई भी ऐसा बड़ा महत्त्व का ग्रन्थ नहीं लिखा गया जो कि इन महिमाशाली आचार्यों और उनके ग्रन्थों के सम्मुख स्थान प्राप्त कर सके और न ध्वनि के पश्चात् और कोई नवीन काव्यशास्त्र सम्बन्धी सिद्धान्त ही खड़ा किया गया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत साहित्य में काव्यशास्त्र पर बड़ी ही गहराई और विस्तृत व्यापकता के साथ विवेचन हुआ है और काव्य की चारों ओर का रस का उद्घाटन तो बहुत ही पूर्ण रीति से किया गया है। केवल भाषा, छन्द, काव्य का वर्गीकरण इत्यादि पर मात्र रूप से विचार न होकर बहोत पर काव्य की आत्मा की खोज की गई है और जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है अनेक सिद्धान्त इसी खोज के फलस्वरूप प्रतिपादित हुए हैं। काव्य के वर्गीकरण, भाषा, पद्यविज्ञान इत्यादि के साथ ही साथ काव्य क्या है, उत्तम, मध्यम, अधम, काव्य के क्या लक्षण हैं, काव्य की चारों ओर क्या वस्तु में रहती है, काव्य के गुण दोष क्या हैं, अलंकारों का क्या महत्त्व है, रस ध्वनि वक्रोक्ति-रीति का क्या स्थान है, इसके अतिरिक्त कवि के लिये क्या-क्या वस्तुएँ आवश्यक हैं, कविता का क्या

उद्देश्य है, इत्यादि अनेक सार्वकालिक प्रश्नों पर विचार कर यथार्थ उत्तर पाने का प्रयत्न किया गया है।

अब हम संस्कृत सिद्धान्तों के प्रकाश में देख सकते हैं कि पाश्चात्य साहित्य में काव्य-शास्त्र सम्बन्धी विचार इतने गवेषणापूर्ण नहीं हैं। दूसरी बात यह है कि वहाँ पर कुछ लेखकों को छोड़कर अधिकांश लेखकों ने एक या दो अंगों पर ही विचार किया है सभी अंगों पर नहीं। जो उनका विवेचन है वह भी विश्व के सभी कान्यों पर पूर्ण रीति से लागू नहीं हो सकता है। अधिकांश विवेचन व्यक्तिगत दृष्टि लिये हुए हैं वैज्ञानिक एवं विचारक की दृष्टि नहीं। तीसरी बात यह है कि संस्कृत की भाँति वहाँ पर पहले के आचार्यों के विचारों को लेकर उनका परस्पर अथवा मसृजन करके यथार्थ सिद्धान्त को और अधिक वृद्धि एवं विस्तार देने का प्रयत्न उहुत कम देखने में आता है। इस प्रकार वैज्ञानिक विकास की दृष्टि से संस्कृत के समान उनका महत्व नहीं।

इसने अतिरिक्त चौथी बात यह है कि उहुत काल तक पाश्चात्य काव्यशास्त्र के अन्तर्गत 'रेटोरिक' (अलंकार) को काव्य विवेचन के अन्तर्गत नहा लाया गया क्योंकि वहाँ उसका सम्बन्ध अधिकांश गद्य भाषणों, वक्तृत्व कला अथवा काव्य व्याकरण से ही रहा, पर संस्कृत में अलंकार को काव्य की शोभा का प्रधान अंग मानकर काव्यशास्त्र का आरम्भ ही अलंकारशास्त्र के रूप में हुआ है। केवल इतना ही नहीं, अलंकार का—काव्यालंकार का—धोलचाल या वक्तृता की शैली या अलंकार व्याकरण से भिन्न महत्व भी है क्योंकि उसने अन्तर्गत कविप्रतिभा और आगे चलकर कुन्तल के द्वारा काव्य की आत्मा खोजी गई।

पाँचवीं बात यह है (जैसा कि ग्रीक साहित्य से आरम्भ हुआ) कि पाश्चात्य काव्य में अनुकरण पर जोर है। 'अरिस्टॉटिल' ने स्वयं ही काव्य का खोन अनुकरण माना है, क्योंकि अनुकरण और अनुकरण के कार्य दोनों में मनुष्य आनन्द प्राप्त करता है। इसी कारण से पाश्चात्य काव्य में कार्य पर विशेष जोर है, पर वहाँ पर ऐसी बात नहीं।

1 This view would be entirely omitted in a treatise on rhetoric merely, and with this point of view it is misleading to describe the theory of Alankara as a theory of rhetorical categories only. Originally it might have been more or less a theory of external but the problem was complicated by the appearance of this new factor of thought first introduced by Kuntala and then elaborated in the sphere of individual figures by Ruyyaka, Jagannath and others."

संस्कृत काव्य में रसानुभूति पर जोर है। नाटक में भावामिनय प्रधान है, कार्यामिनय नहीं, रस का परिपूर्ण निरूपण यहाँ मुख्य लक्ष्य है। संस्कृत साहित्य में काव्य का उद्देश्य जीवन का अनुकरण मात्र नहीं, परन्तु मनोविवेक और आनन्द की सृष्टि है अतः कविता का प्रधान व्यय वात को प्रभावशाली नये ढंग से कहने का ही रहा है जब कि पश्चिम में प्रधान व्यय जीवन का यथार्थ चित्रण। आनन्दात्मक उद्देश्य होने के कारण ही संस्कृत में दुःखात्मक नाटकों का अभाव है। मृत्यु इत्यादि अप्रिय वस्तुओं का अभिनय नहीं होता और गरी आदर्श काव्य का भी है। रस, फल हो सकता है पर काव्य के नायक एवं प्रिय पात्रों की मृत्यु दिखाना सुख के विरुद्ध समझा गया है; किन्तु पाश्चात्य साहित्य में दुःखान्त नाटक सर्वोत्कृष्ट काव्य के अन्तर्गत हैं और उसका प्रभाव परिष्कारक समझा गया है। काव्य-रस का अनुभव अलौकिक समझकर यहाँ पर अनुकरण पर विशेष महत्व नहीं दिया गया क्योंकि यहाँ काव्यानन्द के अनुभव पर बहुत विवेचन हुआ है और उसको ब्रह्मानन्द के समान माना है। काव्य की यथार्थ परिभाषा का प्रयत्न यहाँ हुआ है जब कि यहाँ पर काव्य की काव्यात्मक परिभाषा ही विशेष मिलती है शास्त्रीय व वैज्ञानिक नहीं।<sup>१</sup>

इसके अतिरिक्त अलंकार और रस कविता का उद्देश्य होने के कारण यहाँ का काव्य अधिकांश आदर्शात्मक है और जीवन का सच्चा चित्र होने के कारण पश्चिम का काव्य यथार्थवादी। आदर्शात्मक शृङ्गारिक काव्यों में नायक-नायिका भेद, अतिशयोक्तिपूर्ण वस्तु, वात को टेढ़े ढंग से कहने का विशेष प्रचलन हो गया जो कि इन संस्कृत काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों के फलस्वरूप था। किन्तु यहाँ एक और विशेषता आती है। पश्चिमीय विचारों से कविता मानव कार्यों की अनुभूति है उसका उद्देश्य मनुष्य

1 'Poetry is, the articulate music' 'Poetry is the best words in, their best order' 'Poetry is the criticism of life' आदि परिभाषायें ऐसी ही हैं जो 'वाक्य रसात्मक काव्य, रमणीयार्थप्रतिपादक: शब्द: काव्य' आदि परिभाषाओं के सामने स्पष्टिगत् एवं संकीर्ण ही कही जा सकती हैं। लेखक।

2 Tasso defines poetry as, "imitation of human action made for direction of life."

"Poetry was founded for the delight of the ignorant mob of the common people and not for the delight of the learned."

(La poesia fu trovata per diletto della moltitudine ignorante, ed el popolo, commune, e non per diletto degli scienziati. —Castelvetro P. 670)



को शिक्षा देना प्रथम कार्य के लिये प्रेरित करना है। 'कासेलब्रेनो' के अनुसार "कविता का उद्देश्य मूर्ख और साधारण लोगों को आनन्द देने का है विद्वानों को नहीं।" किन्तु संस्कृत काव्य के विषय में—(विशेष रूप से जा काव्य विद्वान्तों के निरूपण के बाद में आया) कहा जा सकता है कि यह विद्वानों के लिये ही है साधारण जनों के लिये नहीं।

कथन का दृग्, विषय, शब्दावली, चल्पना सभी ऐसी हैं कि साधारण लोगों की पहुँच काम नहीं करती। हाँ, इस अन्तर के साथ यह कहा जा सकता है कि दोनों प्रकार के सिद्धान्तों में उद्देश्यों में अन्तर हो सकता है। और संस्कृत कविता भी इस विशेषता की प्राप्ति के साथ साथ हम देखते हैं वह साव्यशास्त्र की दृष्टि से उत्पत्ति करती करती जीवन से दूर होती गई। जीवन का जो स्पन्दन हम प्रारम्भिक कवि वाल्मीकि और कालिदास आदि की कृतियों में पाते हैं उसका परन्तु "आचार्य लेखन" की कृतियों में सर्वथा अभाव है। कविता हृदय से दूर होकर मस्तिष्क के पास पहुँचती गई।

किन्तु, जहाँ तक संस्कृत काव्यशास्त्र का सम्बन्ध है, उसका विवेचन यही गम्भीरता से हुआ। जिस प्रकार कवि व्यक्तिगत जीवन को विश्व से सम्बन्धित करके व्यक्ति को विश्वात्मा के सूत्र में बाँधता है, वैसे ही काव्यशास्त्र में अनेक सिद्धान्तों का निर्माण और उनमें एक दूसरे से सम्बन्धित करने का प्रयत्न सराहनीय है। परिणाम में ऐसा नहीं हुआ। इसका कारण निचार पद्धति की भिन्नता एवं संस्कृति का अन्तर कहा जा सकता है। 'हीगेल' ने इसी प्रकार की निचार पद्धति की भिन्नता पर अपनी पुस्तक 'जिलासजी आन् फ्राइन् आर्ट' में प्रकाश डाला है, और प्राच्य चेतना को, विशेष काव्यात्मक तथा निचार-पद्धति को एक सूत्र में बाँधने का प्रयत्न करनेवाली कहा है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत और पश्चिमीय काव्य शास्त्र के स्वरूप में अन्तर

¶ "Among these national characteristics or views and opinions peculiar to particular epochs some have closer affinity with the poetic impulse than others. The oriental consciousness is for example in general more poetic than the western mind if we exclude Greece. In the East the principle predominant is always that of coherence solidly by unity substance."

For the oriental nothing persists as really substantive, but everything appears as contingent & seeking its supreme focus stability and final justification in the One, the Absolute to which it is referred.

The Philosophy of Fine Arts by Hegel IX P 29,

अवश्य है। संस्कृत में काव्य पर अधिक साम्प्रदायिक दृष्टि से विचार किया गया है। अतः काव्य शास्त्र के लगभग सभी विषयों पर प्रकाश संस्कृत ग्रन्थों में मिलता है। (पश्चिमीय ग्रन्थों में शैली, प्रवृत्तियों, भाषा, कला आदि पर अधिक और व्यक्तिगत दृष्टि पर विचार मिलता है, पर सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर यह बात प्रष्ट हो जाती है कि संस्कृत काव्य शास्त्र के विषयों के अन्तर्गत सभी बातें आ जाती हैं। इनमें काव्य की आत्मा, स्वरूप, प्रयोजन, कारण, गुण, अलंकार, रस, ज्वनि, रीति, दोष, भाषा, तथा कवि शिक्षा का विवरण है।) अनेक सिद्धान्तों की व्याख्या में समयानुसार अन्तर पड़ता गया है। प्रवृत्तियों की यथार्थ म कवि शिक्षा और रीति के अन्तर्गत आ ही जाती हैं। इस प्रकार से उपर्युक्त विषयों में से कुछ या सभी पर प्रकाश डालनेवाले ग्रन्थ काव्य शास्त्र के अन्तर्गत समझने चाहिए। प्रस्तुत ग्रन्थ के आगे आनेवाले पृष्ठों में इन्हीं विषयों पर हिन्दी में लिखे गये ग्रन्थों का अध्ययन उपस्थित करने का प्रयत्न किया गया है।

हम इस अध्ययन के द्वारा काव्य शास्त्र के ग्रन्थों का यथार्थ मूल्य समझकर, उनकी रक्षा या उपयोग करने के साथ-साथ काव्य शास्त्र सम्बन्धी अनेक अछूते और अपूर्ण विषयों को लेकर नवीन दृष्टि से इस विषय के उपयोगी ग्रन्थों का प्रणयन कर सकते हैं। यह कार्य बिना प्राचीन ग्रन्थों के यथार्थ ज्ञान के सफल और पूर्ण नहीं हो सकता। हिन्दी के इतिहासों में भी सभी ग्रन्थों का परिचय तक नहीं है और बहुत से बड़े आवश्यक और महत्वपूर्ण ग्रन्थों का भी यथार्थ और पूर्ण विवरण नहीं मिलता, केवल नाम भर सुनते चले आये हैं। अतः हिन्दी में काव्य शास्त्र पर लिखे गये ग्रन्थों के यथार्थ परिचय की आवश्यकता थी। हिन्दी काव्य शास्त्र के इतिहास पर कुछ प्रकाश डा० 'रसाल' के ग्रन्थ 'हिन्दी काव्य शास्त्र के विकास' में डाला गया है। पर उसमें आठ दस पृष्ठों में ही इतिहास का प्रसंग समाप्त है और अधिकांश ग्रन्थों में अलंकारों का विवरण दिखाने का प्रयत्न है जिसका रूपान्तर 'अलंकार पीथूप' है। प्रस्तुत निबन्ध में यह इतिहास यथासम्भव अधिक विस्तार एवं पूर्णता के साथ देने का एक प्रयत्न किया गया है। यहाँ पर यह बात कह देनी आवश्यक है कि हिन्दी के ग्रन्थों में काव्य-शास्त्रीय सिद्धान्तों के विकास करने का प्रयत्न नहीं हुआ है।

## द्वितीय अध्याय

# हिंदी काव्य-शास्त्र का प्रारम्भ और विकास

## १. प्रेरणा आधार, और सामग्री

संस्कृत साहित्य के अनेक ग्रन्थों में काव्य शास्त्र सम्बन्धी अधिकांश सिद्धान्तों के निरूपित हो जाने पर संस्कृत जाननेवाले हिन्दी के कवियों ने हिन्दी में भी उन सिद्धान्तों के लाने का विचार किया। संस्कृत-साहित्य की परम्परागत, शारत्रीय एवं काव्यात्मक सभ्यता के उत्तराधिकारी होनेवाले कवियों ने, न तो देवनागरी में लिखित विचारों, सिद्धान्तों एवं नियमों का विरोध ही उचित समझा और न इतना सम्पन्न उत्तराधिकार प्राप्त हो जाने पर हिन्दी काव्य के आधार से काव्यशास्त्र के नये नियमों और सिद्धान्तों के खोजने का ही प्रयत्न किया। हिन्दी के कवि संस्कृत के प्रकाशक आचार्यों के सामने नये नियम हिन्दी काव्य के लिए बनाते और देवनागरी के काव्य सिद्धान्तों को न अपनाते यह उपहासास्पद था। ऐसा करना तो दूर की बात थी, हिन्दी में काव्य-रचना करना भी संस्कृत का सम्पर्क रखनेवाले कवियों के हृदय में कुछ द्वेषता की भावना भर देता था, क्योंकि संस्कृत काव्य, विद्वानों के बीच समाहत था और हिन्दी काव्य को पढ़ने सुननेवाले तब तक कुछ वर्ग के अथवा संस्कृत ज्ञान विहीन साधारण जन ही थे तभी तो वेशज ने लिखा है —

भाषा बोझ न जानहीं जिनके कुछ के दास ।

भाषा कवि सो मन्द मति, तेहि कुछ वेशजदास ॥

( कविप्रिया )

अतः संस्कृत के ज्ञान के आधार पर भाषा के आचार्य उनमें की प्रेरणा अधिकांश कवियों में जाग्रत हुई। साथ ही साथ उस समय गुरु शिष्य-परम्परा का प्रचलन था ही। जो प्रसिद्ध कवि हुए, कुछ नौमिरित्ये कवियों के लिए उनका चेला हो जाना भी स्वाभाविक था। अतः उन कवि-युग—लोमी कवियों को शिक्षा देने के लिए भी कुछ अलंकार, छन्द, रस, काव्य आदि के नियमों की बात समझाना आवश्यक हो गया। और इसी लपट में धीरे-धीरे जब एक-दो ग्रन्थ निकलने लगे तो हिन्दी साहित्य के रीतिकाल (सं. १७००-१८०० वि०) के प्रारम्भ में एक उड़े कवि के लिये अनिवार्य हो गया कि वह अपना काव्यशास्त्र के ग्रन्थों का परिचय दिये। अतः यह आवश्यक हो गया कि संस्कृत काव्यशास्त्र का अध्ययन और उसके आधार पर हिन्दी काव्य शास्त्र का प्रणयन किया जाने।

इन प्रेरणाओं को प्राप्त कर हिन्दी में काव्यशास्त्र-सम्बन्धी ग्रन्थों का निर्माण हुआ और इतना निर्माण हुआ कि हिन्दी-साहित्य के रीति युग में इस प्रकार के ग्रन्थों की बाढ़ ही आ गई। 'रीति' शब्द ही काव्यशास्त्र या लक्षण-ग्रन्थ के पर्याय के रूप में ग्रहण किया गया। रीति, काव्यशास्त्र व एक सिद्धान्त के रूप में अथवा काव्य शैली के रूप में संस्कृत में प्रयुक्त हुआ है जैसा कि हम पहले देख आये हैं, पर हिन्दी में यह शब्द काव्यशास्त्र अथवा काव्य लक्षण के विशेष अर्थ में प्रयुक्त हुआ, यहाँ तक कि हिन्दी के इतिहासकारों ने इस काल का नाम ही 'रीतिकाल' रख दिया।

## आधार

रीति के ग्रन्थ अधिकांश प्रारम्भ में ज्ञान प्रदर्शन और अल्पज्ञों की शिक्षा के साथ साथ उन पर प्रभाव डालने के रूप में विरचित हुए। इनकी रचना में न तो लेखक के सामने काव्यशास्त्र सम्बन्धी समस्याएँ ही थीं और न वैदिक-साहित्यिक संप्रदाय-परम्परा का उत्पान्वेषण की लगन ही। अतएव संस्कृत के ग्रन्थों के समान इनका महत्त्व नहीं है। इनमें नवीन सिद्धान्त निरूपण तो है ही नहीं, प्राचीन सिद्धान्तों की पुनरावृत्ति व्याख्या भी नहीं है। संस्कृत में निरूपित काव्यशास्त्र के उन नियमों को हिन्दी में रखकर उसका उदाहरण उपाख्यान करना ही इनका उद्देश्य है। अतः इन ग्रन्थों का सारा आधार संस्कृत काव्यशास्त्र ही है। जहाँ कहीं मिनता है वहाँ पर संस्कृत का मूल को ठीक से हृदयगत न कर सकने के कारण ही प्रायः है। हाँ, कुछ ही लेखक ऐसे हैं कि जिन्होंने भाषा की भी एक आध छोटी-मोटी समस्याओं पर विचार किया है।

आधार के विषय में यह तो कहा ही जा सकता है कि संस्कृत के काव्यशास्त्र पर

जिसे गये प्रायः सभी ग्रन्थ हिन्दी काव्यशास्त्र के लक्षण और उदाहरण तब में आधार-स्वरूप उपयोग में लाये गये ; पर कुछ ग्रंथ ऐसे हैं कि इनका आधार विशेष रूप से लिया गया है। जिन ग्रन्थों का अधिकार आधार लिया गया है वे ये हैं—भरत का 'नाट्यशास्त्र', मामद का 'वाचस्पत्यकर', दंडी का 'वाचस्पत्यकर', उद्भट, का 'अलङ्कार-सारसंग्रह', केशव मिश्र का 'प्रलङ्कारशेखर', अमरदेव की 'काव्यकल्पलतावृत्ति', जयदेव का 'चन्द्रालोक', अण्णय दीक्षित का 'कुल्लयानन्द', मम्मट का 'काव्यप्रकाश', विश्वनाथ का 'साहित्यदर्पण', आनन्दवर्धन का 'ध्वन्यालोक', भातृदत्त के 'रसमञ्जरी' एवं 'रस-तरंगिणी' इत्यादि। इन ग्रंथों में से केशव तथा कुछ अन्य उनके समकालीन लेखकों ने तो प्रायः पहले छद्म ग्रन्थों का आधार लिया है ; पर केशवदेव के उपरान्त तत्कालीन रीति-ग्रन्थों की परम्परा चली नहीं। केशव की कविप्रिया (रचनाकाल स० १६५८) के ५० वर्ष पीछे उसकी अष्टम परम्परा का आरम्भ हुआ। यह परम्परा केशव के दिखाये पुराने मार्ग पर न चलकर परवर्ती आचार्यों के परिष्कृत मार्ग पर चली जिसमें अलङ्कार-अलङ्कार्य का भेद हो गया था। हिन्दी अलङ्कार-ग्रन्थ अधिकतर 'चन्द्रालोक', और 'कुल्लयानन्द', के अनुसार निर्मित हुये। कुछ ग्रन्थों में 'काव्य-प्रकाश' और 'साहित्य-दर्पण' का भी आधार पाया जाता है।<sup>१</sup> काव्य के स्वरूप और अंगों के सम्बन्ध में हिन्दी के रीति-कार कविता ने संस्कृत के इन परवर्ती ग्रन्थों का मत ग्रहण किया इस प्रकार 'देव-योग' से संस्कृत साहित्य शास्त्र के इतिहास के एक भाग की एक सक्षिप्त उद्धरण हिन्दी में हो गई।<sup>१</sup>

शैली का आधार 'चन्द्रालोक', 'कुल्लयानन्द' प्रभृति ग्रन्थों से विशेष रूप से लिया गया है जिनमें कि एक ही छन्द में लक्षण उदाहरण अथवा पद्य में ही लक्षणों और उदाहरणों को प्रकाशित किया गया है। 'काव्य-प्रकाश', 'ध्वन्यालोक', 'साहित्य-दर्पण' एवं 'रस-मञ्जरी' की ऐसी व्याख्या युक्त शैली को बहुत कम लोगों ने अपनाया। इस शैली को अपनातेवाले चिन्तामणि, कुलपति, श्रीपति, सोमनाथ इत्यादि हैं। अधिकार ने लक्षणों को दोहों में और उदाहरणों को कवित्त, सवैया अथवा अन्य छन्दों में लिखा है। कुछ लेखकों ने झोरठों और 'रस' में उदाहरण दिये हैं और कुछ दोहों के ही एक चरण में

७ अलग अलग ग्रन्थों के आधार का विवरण आगे आनेवाले ग्रन्थों के अध्ययन में दिया जायगा।

१ देखिये 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'—रामचन्द्र शुक्ल

पृष्ठ २८१, संस्करण १९६७।

लक्षण और दूसरे चरण में उदाहरण देते गये हैं। यह बात स्पष्टावा नहीं जा सकती है कि हिन्दी के अधिकांश लेखकों का, जो विशेषकर कविता को लक्ष्य करके चले हैं, लक्षण भाग अल्प अथवा अपूर्ण है और वह उदाहरण द्वारा ही स्पष्ट होता है। उदाहरण अधिकांशतः सुन्दर वन पड़े हैं और लेखकों की काव्य-सम्बन्धी प्रीति भाषा पर उनके अधिकार के चोख हैं, किन्तु अधिक संख्या में लेखक आचार्यत्व के सर्वथा अयोग्य ही हैं। वे कवि ही प्रधान रूप से हैं और उनका आचार्यत्व या शास्त्रीय विवेचन का प्रयत्न बहुत सफल नहीं है।

कुछ भी हो, काव्यशास्त्र पर लिखे गये हिन्दी ग्रंथों की संख्या बहुत गनी है और प्रारम्भ से लेकर अब तक लिखे गये इन सभी ग्रंथों का लेखा उपस्थित करना कठिन है, क्योंकि, प्रथम तो बहुत से ग्रंथ ऐसे हैं, जो प्रसिद्ध हुए, यहाँ तक कि एक-आध बार प्रकाशित भी हुए, किन्तु उसके पश्चात् छुम हो गये और द्वितीय बहुतेरे ग्रंथ केवल हस्तलिखित रूप में ही रहे। वे कभी छपे नहीं और महत्वपूर्ण होने पर भी अब देखने को नहीं मिलते। वे ग्रंथ वहीं निज पुस्तकालयों या राजपुस्तकालयों के पुराने बस्तों की ही शोभा वन रहे हैं और मनुष्य की आँखों से अधिक उनका सम्पर्क दीमक और चूहों से ही होगा है। तीसरे कुछ ग्रंथ ऐसे हैं जिनका हल्दी मिर्च की पुड़िया वन कर रूपान्तर हो गया है और हो रहा है। वे इस व्यापारिक युग में अपने आप्रयदाताओं की गुरुग्राहकता पर उन्हें धन्यवाद देते हैं। चौथे, कुछ ऐसे ग्रंथ भी हैं, जो हैं तो गुरानित—पलटे और पड़े भी जाते हैं—पर ऐसी सम्पत्ति समझे जाते हैं जिस पर सत्कार की और विशेषकर समालोचकों की आँखें पड़ते ही नजर लग जाने का भय है। अतः वे घर के कोनों या तहगानों में अगल, अडिग और स्थान मोही देवताओं की भाँति ही पूजा पाते हैं। वे भाग्यशाली अक्षय्य हैं, पर एकान्त भाग्यशालियों के सत्कार दर्शन कैसे करे, यह समस्या है। इस प्रकार इस प्रचुर सामग्री का, जिसका कि ग्लोब रिपोटों के द्वारा पता भी लगाया जा चुका है, उपयोग करना कठिन और किन्हीं हिन्दी दयाओं में असम्भव है।

अतः, अब तब इतिहासकारों द्वारा सूचित तथा प्राप्त मान्यता को हम निम्नलिखित चार भागों में रख सकते हैं:—

- (क) अलक्ष्य-ग्रंथ—वे ग्रंथ जो केवल अलक्ष्य पर लिखे गये हैं।
- (ख) रस ग्रंथ—वे ग्रंथ जिनमें केवल रसों या पर्यन्त मिलता है।
- (ग) गृह द्वार एव नादिका भेद ग्रंथ—वे ग्रंथ जो केवल गृह द्वार-रस या नादिका भेद अथवा दोनों का वर्णन करते हैं।

( ५ ) वाच्य शास्त्र । ०—ये ग्रंथ विभिन्न काव्य शास्त्र के समस्त, अप्रतिष्ठा या  
दस्तावेज जंगल या वर्णन मिलाने हैं ।

२. विषयानुसार, कालक्रम से प्रत्येक वर्ग की सूची आगे दी जाती है—

### क—अलंकार-ग्रन्थ

नीचे लिखे ग्रन्थ केवल अलंकार पर लिखे गए हैं ।

संख्या	ग्रंथ	संख्या
१. गोरा	गोरा-चन्द्रिका	सं० १६१५ सं० १६७३ वि०
२. भरणेय	भरणेय, भुविभूषण, भूषण	सं० १६३७ के लगभग
३. भेदराज	भेदराज	सं० १६८५ के लगभग
४. जयपन्नासिद्ध	भाषाभूषण	सं० १६८५ के लगभग
५. मनिराम	सतितामना	सं० १७१६ और १७४५ के बीच
६. भूषण	शिवराजभूषण	सं० १७३० के लगभग
७. गोतालराज	भूषणविताल	सं० १७३६ के लगभग
८. नारी	उपमालार	सं० १७४१ के लगभग
९. सूरसिद्ध	अलंकारमाला	सं० १७६६ वि०
१०. श्रीराम	अलंकारगंगा	सं० १७७० के लगभग
११. गोरा	समचन्द्राभरण, समचन्द्रभूषण	सं० १७७३ वि०
१२. रसिक सुगति	अलंकार चन्द्रोदय	सं० १७८६ वि०
१३. भूषण, (गुणभूषणसिद्ध)	वर्णभूषण	सं० १७८१ के लगभग
१४. नशीदर	अलंकार रत्नाकर	सं० १७८२ वि०
१५. रत्नाकर	रसिकमोहा	सं० १७८६ वि०
१६. गोविन्द वनि	वर्णभूषण	सं० १७८७ वि०
१७. दूत	कविदुलकंठाभरण	सं० १८०० वि० के लगभग
१८. शम्भुनाथ मिश्र	अलंकार दीपक	सं० १८०६ के लगभग

टिप्पणी—रचना-काल सिद्धांतनुसारि तो स्यात्परिपोटी, शुक्ल जी के इतिहास तथा  
स्वयं ग्रंथों के आधार पर दिये गये हैं जिनका उल्लेख आगे आने वाले विवरण में पद्यास्थान  
किया गया है ।

—लेखक



## लेखक

## ग्रंथ

## रचनाकाल

१६. गुमान मिश्र	अलंकारदर्पण	स० १८१८ वि०
२०. तैरीसाल	भाषा भरण	स० १८२५ वि०
२१. नाथ (हरिनाथ)	अलंकारदर्पण	स० १८२६ वि०
२२. रत्ननेश या रत्न कवि	अलंकारदर्पण	स० १८२७ वि० (शुक्ल १८४३ वि० (लेखक)
२३. दत्त	लालित्यलता	स० १८३० वि०
२४. महाराज रामसिंह	अलंकारदर्पण	स० १८३० के लगभग
२५. ऋषिनाथ	अलंकारमणिमञ्जरी	स० १८३१ वि०
२६. सेबादास	सुनाथअलंकार	स० १८४० वि०
२७. चंदन	काव्याभरण	स० १८४५ वि०
२८. भान कवि	नरेन्द्रभूषण	स० १८५५ वि०
२९. ब्रह्मदर्शन	दीपप्रकाश	स० १८६५ वि०
३०. सप्रामसिंह	काव्याखण	स० १८६६ के लगभग
३१. पद्माकर	पद्माभरण	स० १८६७ के लगभग
३२. बलवानसिंह	चित्र चन्द्रिका	स० १८८६ वि०
३३. प्रतापसिंह	अलंकार निन्तामणि	स० १८९४ वि०
३४. चतुर्भुज	अलंकार आभा	स० १८९६ वि०
३५. लेखराज	लघुभूषण	स० १९०० के लगभग
३६. ग्याल	अलंकार भ्रमभञ्ज	स० १९०० के लगभग
३७. शान्तिप्राम शास्त्री	भाषाभूषण की समालोचना	स० १९२० के लगभग
३८. कन्हैयालाल पोद्दार	अलंकारप्रकाश	स० १९५३ वि०
३९. भगवानदीन	अलंकारमञ्जरी	स० १९७३ वि०
४०. कन्हैयालाल पोद्दार	अलंकारमञ्जरी	स० १९६३ वि०
४१. जगन्नाथ प्रसाद 'मातु'	अलंकारदर्पण	स० १९६३ वि०
४२. रामशंकर शुक्ल 'रमाल'	अलंकारपीड्य	स० १९८६ वि०
४३. अर्जुन दास केडिया	भारतीभूषण	स० १९८७ वि०

## स्व—रसग्रन्थ

रसों पर लिखे गए हिन्दो के निम्नलिखित ग्रन्थ हैं—

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. नेशवदास	रसिकप्रिया	स० १५४८ वि०
२. ब्रजपति भट्ट	रगभावमाधुरी	स० १६८० वि०
३. तोप	सुधानिधि	स० १६६१ वि० (मिश्रयधु)
४. मदन	रसरत्नावली और रसविलास	स० १८वीं शताब्दी का प्रारम्भ
५. तुलसीदास	रसकल्लोल तथा रसभूषण	स० १७११ वि०
६. तुलसि	रसरहस्य	स० १७२४ वि०
७. गोपालराम	रससागर	स० १७२६ वि०
८. सुखदेव मिश्र	रसार्णव तथा पाजिनअली प्रकाश	स० १७३० वि० स० १७३३ वि०
९. श्री निमास	रससागर	स० १७५० वि०
१०. लोकनाथ चौबे	रसतरंग	स० १७६० वि०
११. सूरतिमिश्र	रसरत्नाकर, रसरत्नमाला, रसग्राहकचन्द्रिका	स० १७६० वि० के लगभग
१२. देव	भवानीविलास, रसविलास और कुशलविलास	स० १७८३ वि० के लगभग स० १७६५ वि० के लगभग
१३. बेनी प्रसाद-	रसशृंगार समुद्र	स० १७७० वि०
१४. श्रीपति	रससागर	स० १७७५ वि०
१५. यादूनाथ	रसभूषण	स० १७७५ वि०
१६. धीर	वृष्णचन्द्रिका	स० १७७६ वि०
१७. मिथारीदास	रससारांश	स० १७६६ वि० (शुक्ल)
१८. गुरुदत्तसिंह	रसरत्नाकर, रसदीप	स० १८वीं शताब्दी का अन्त
१९. रसलील	रसप्रबोध	स० १७८८ वि०
२०. रघुनाथ	काव्यमलाधर	स० १८०२ वि०
२१. उदयनाथ	रसचन्द्रोदय	स० १८०४ वि०
२२. शम्भुनाथ मिश्र	रसकल्लोल, रसतरंगिणी	स० १८०६ वि०
२३. समनेश	रसिकविलास	स० १८२७ वि०, १८४७ (शुक्ल)

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
२४. दौनतराम या उचियासे कवि	रसचन्द्रिका	सं० १८३७ वि० के लगभग
२५. रामसिंह	उग्राप्रफास	१८३७ वि०
२६. सेवादाम	रसनिवास	१८३८ वि०
२७. बेनी 'पन्दीन'	रसदर्पण	१८४० वि०
२८. पद्माकर	रसविलाम	१८४६ वि०
२९. बेनी 'प्रवीन'	जगतविनोद	१८६७ वि०
३०. करन कवि	नन्दसतरंग	१८८८ वि०
३१. ग्वाल	रसरत्नलोल	१८८५ वि०
३२. नन्दराम	रसरंग	१९०४ वि०
३३. लोहराज	नन्दददर्पण	१९०६ वि०
३४. महाराजा प्रतापनारायण	रसरत्नाकर	१९३० वि०
३५. गलदेन (दिजगग)	रससुभाकर	१९५१ वि०
३६. हरिऔध	प्रमदा-पारिजात	१९५७ वि०
३७. कन्हैयालाल पोद्दार	रसनलय	१९८८ वि०
	रसमन्त्री	१९६९ वि०

### ग—शृंगार और नायिका-भेद के ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. कृपाराम	हितनगिणी	सं० १५६८ वि०, (सि० १०)
२. सूरदास	साहित्य लहरी	१६०७ वि०
३. नन्ददास	रसमन्त्री	१७वीं शताब्दी का प्रारम्भ
४. मोहनलाल	शृंगार-सागर	१६६६ वि०
५. सुन्दर कवि	सुन्दरशृंगार	१६८८ वि०, (सि० १०)
६. चिन्तामणि	शृंगारमन्त्री	१७वीं शताब्दी का प्रारम्भ
७. शम्भुनाथ सुलवी	नायिकाभेद	१७०७ वि०
८. मनिराम	रसरत्न और साहित्यसार	१७०० वि० के लगभग
९. सुन्दर मिश्र	शृंगारता	१७४० वि० के लगभग
१०. कृष्णभट्ट देवश्रुति	शृंगारगमाधुरी	१७३३, के आसपास
		१७६६ वि०

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
११. देा	मुनसागरतरंग, जातिविनाश	सं० १८वीं शताब्दी का मध्य
१२. कालिदास	वधूविनोद	॥ १७४६ वि०
१३. कुन्दन	नायिकाभेद	॥ १७५२ वि०
१४. केशवराय	नायिकाभेद	॥ १७५४ वि०
१५. बलवीर	दंपतिविलास	॥ १७५६, (सी० रि० १६०२)
१६. लख्मणराय	नायिकाभेद	॥ १७६५ वि०
१७. छाज़म	शृंगारसदर्पण	॥ १७८६ वि०
१८. भिल्लारीदास	शृंगारनिर्णय	॥ १८०७ वि०
१९. शोभाकवि	नवलरसचन्द्रोदय	॥ १८१८ वि० (वाजिक सं०)
२०. रंग राँ तथा हितकृष्ण	नायिका भेद	॥ १८४०
२१. देवकीनन्दन	शृंगारचरित	॥ १८४१ वि०
२२. लालकवि	निधुगुपिलास	॥ १८वीं शताब्दी का मध्य
२३. भोगीलाल दुवे	वसंतविलास	॥ १८५६ वि०
२४. यशवन्तसिंह द्वितीय	शृंगारशिरोमणि	॥ १८५६ वि०
२५. मालनेलाल पाठक	यसन्ता मंजरी	॥ १८६० वि०
२६. यशोदानन्दन	वरवैनायिका-भेद	॥ १८७२ वि०
२७. दयानाथ दुवे	आनन्दरस	॥ १८८६
२८. जगदीशलाल	व्रजविनोद नायिका भेद परमानन्द-रस-तरंग आदि	॥ १९वीं-शताब्दी

#### घ—काव्यशास्त्र-ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. केशवदास	कविप्रिया	सं० १६५८ वि०
२. चिन्तामणि	कविकुल-कल्पतरु, काव्यप्रकाश	॥ १७०७ वि०, १७०७ वि०
३. कुलपति	रसरहस्य	॥ १७०० वि० के लगभग
४. देव	भावविलास और काव्यरसायन-या शब्दरसायन	॥ १७४६ वि० ॥ १७६० वि० के लगभग

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
२४. दौलतराम या उमियागे रवि	रसनन्द्रिका	सं० १८३७ वि० के लगभग
२५. रामसिंह	शुशुलप्रफास	१८३७ वि०
२६. सेवादास	रसनिचाय	१८३६ वि०
२७. बेनी चन्दीपन	रसदर्पण	१८४० वि०
२८. पद्माकर	रसगिलास	१८४६ वि०
२९. बेनी 'प्रवीन'	जगतविनोद	१८६७ वि०
३०. करन रवि	नयनसारंग	१८७८ वि०
३१. ग्याल	रमहरलोल	१८८५ वि०
३२. नन्दराम	रसरग	१९०४ वि०
३३. लेखराज	रसरदर्पण	१९२६ वि०
३४. महाराजा प्रतापनारायण	रसरत्नाकर	१९३० वि०
३५. बलदेव (द्विजगम)	रससुसुमाकर	१९५१ वि०
३६. हरिऔध	प्रमदा पारिजात	१९५७ वि०
३७. कन्हैयालाल पोद्दार	रगनलस	१९८८ वि०
	रसमजरी	१९६१ वि०

### ग—शृंगार और नायिका-भेद के ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. कृपाराम	हिततरंगिणी	सं० १५६८ वि०, (सि० २०)
२. छरदास	साहित्य लहरी	१६०७ वि०
३. नन्ददास	रसमजरी	१७वीं शताब्दी का प्रारम्भ
४. मोहनलाल	शृंगार सागर	१६१६ वि०
५. सुन्दर रवि	सुन्दरशृंगार	१६८८ वि०, (सि० ४०)
६. चिन्तामणि	शृंगारमञ्जरी	१८वीं शताब्दी का प्रारम्भ
७. शम्भुनाथ सुलवी	नायिकाभेद	१७०७ वि०
८. मतिराम	रसरज और साहित्यसार	१७०० वि० के लगभग
९. सुखदेव मिश्र	शृंगारलता	१७४० वि० के लगभग
१०. कृष्णभट्ट देवभट्ट	शृंगाररसमाधुरी	१७३३ के आसपास
		१७६६ वि०

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
११. देव	मुत्तमागमग्रन्थ, जातिविलास	स० १८वीं शताब्दी या मध्य
१२. फालिदास	मधुविनोद	” १७४६ वि०
१३. कुन्दन	नायिकाभेद	” १७५२ वि०
१४. केशवराय	नायिकाभेद	” १७५४ वि०
१५. बलवर्ध	रूपविचित्रता	” १७५६, (मो० रि० १६०२)
१६. लक्ष्मणराम	नायिकाभेद	” १७६५ वि०
१७. ब्राजम	शृंगाररसदर्शण	” १७८६ वि०
१८. भिगारीदास	शृंगारनिर्णय	” १८०७ वि०
१९. शोभाकवि	नवग्रन्थचन्द्रोदय	” १८१८ वि० (यातिव स०)
२०. रंग रत्न तथा हितवृष्ण	नायिका भेद	” १८४०
२१. देवकीनन्दन	शृंगारचरित	” १८४१ वि०
२२. लालकवि	निष्पुष्पिलास	” १८वीं शताब्दी का मध्य
२३. भोगीलाल दुबे	वसन्तविलास	” १८५६ वि०
२४. यशवन्तसिंह द्वितीय	शृंगारशिरोमणि	” १८५६ वि०
२५. माधवलाल पाठक	वसन्त मञ्जरी	” १८६० वि०
२६. यशोदानन्दन	वसन्तनायिका भेद	” १८७२ वि०
२७. दयानाथ दुबे	आनन्दरस	” १८८६
२८. जगदीशलाल	ब्रजविनोद नायिका भेद परमानन्द रस-तरंग आदि	” बीसवीं शताब्दी ”

### घ—काव्यशास्त्र-ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
१. केशवदास	कविप्रिया	स० १६५८ वि०
२. चिन्तामणि	कविकुल-चल्पतरु, काव्यप्रकाश	” १७०७ वि०, १७०७ वि० ” १७०० वि० के लगभग
३. उलपति	रसरहस्य	” १७२७ वि०
४. देव	मानविलास और काव्यरसायन या शब्दरसायन	” १७४६ वि० ” १७६० वि० के लगभग

लेखक	ग्रन्थ	रचनाकाल
५. रघुनिमिष	काव्यशिक्षान्त	१०. २८वीं शताब्दी का प्रथम वर्ग
६. जुगारमणि	रगिणरगाव	१०. १७७६ वि०
७. भीमि	द्वालगरोन तथा वाच्यफलद्रुम	" १७७७ वि० " १७८० वि०
८. गजन	रमरुदीनदुलाग	" १७८६ वि०
९. योगनाथ	रसरीगुपनिधि	" १७९४ वि०
१०. भिगारीदास	काव्यनिर्णय	" १८०३ वि०
११. रूपसाहि	रूपमिलाग	" १८१३ वि०
१२. रतन कवि	फौदभूषण	" १८३० वि० के आसपास
१३. जनराज	कवितामणिनोद	" १८३३ वि०
१४. मानरवि	दलेल प्रकाश	" १८४० वि०
१५. गुरुदीप पति	भाग्यनोदर	" १८६० वि०
१६. करन	साहित्यरस	" १८६० वि०
१७. प्रतापसाहि	व्यंग्यार्थ मीनुदी वाच्यविलास तथा वाच्यविनोद	" १८८२ वि० " १८८६ वि० " १८८६ वि०
१८. भूपानीप्रसाद पाठक	वाच्यशिरोमणि और वाच्यफलद्रुम	" अज्ञात " १८९७ वि०
१९. रणधीरछिंद	वाच्यरत्नाकर	" १८९७ वि०
२०. ग्वाल	साहित्यदर्पण तथा साहित्य दूषण	" १९०० वि० " १९०० वि० के लगभग
२१. रामदास	कविवल्यद्रुम (साहित्यसार)	" १९०१ वि०
२२. सालिग्राम शाकद्वीपी	वाच्य प्रकाश की समालोचना	" १९०० वि०
२३. बलदेव	प्रताप विनोद	" १९२६ वि०
२४. लल्लिराम	कमलानन्द कल्पतरु तथा रावणेश्वर कल्पतरु	" १९४० वि० " १९४७
२५. नारायण	नाट्यदीपिका	" २० शताब्दी का प्रथम चरण
२६. मुरारिदान	जसवन्तजसोभूषण	" १९५०
२७. जगन्नाथप्रसाद 'भानु'	वाच्यप्रभाकर	" १९६७ वि०

## लेखक

## ग्रन्थ

## रचनाकाल

२८	सीताराम शास्त्री	साहित्यसिद्धान्त	स० १९८० वि०
२९	फन्हेयालाल पोद्दार	रामजरी	॥ १९९१ वि०
३०	बिहारीलाल भट्ट	साहित्यसागर	॥ १९९४ वि०
३१	मिश्ररत्न	साहित्यपारिजात	॥ १९९७
३२	रामदासि मिश्र	काव्यालोक, काव्यदर्पण	॥ २००१ वि० तथा २००४ वि०



### ३. ग्रन्थों का अध्ययन

#### अ—प्राचीन हिन्दी-काव्यशास्त्र की परम्परा

यदि हम हिन्दी-काव्य की प्राचीन परम्परा पर विचार करें, तो हमें निश्चित होगा कि विषय, शैली, प्रवृत्तियों, छन्दों आदि में हिन्दी में प्राकृत और अपभ्रंश-काव्य में अपनी परम्परा का पूर्ण रूप स्पष्ट मिलता है। कबीर तथा निरुण सम्प्रदाय के कवियों की विषय और शैली की परम्परा सिद्धों के साहित्य में प्राप्त होनी है, जायसी तथा प्रेमाख्यानरु कवियों की कहानी और प्रेमनर्तन का मूल जैनाचार्यों द्वारा निराली प्राकृत और अपभ्रंश कथाओं जैसे भविष्यदश कथा, रघुमेहरी नरपइ कहा (रत्नशेखर-नृपति कथा) आदि में मिलता है। छन्द, प्रयोग, लोकोत्तियाँ भी अपभ्रंश-काव्य की हिन्दी-काव्य में उगार मिलती हैं। इसके अतिरिक्त, जायसी तुलसी आदि की दोहा-चौपाई वाली शैली जो हिन्दी में इनकी सफ़र सिद्ध हुई है, अपभ्रंश से ही प्रारम्भ हुई है। इस शैली का प्रयोग जैनाचार्यों ने प्रथम ही किया है। पुष्पदन्त व 'जसहर चरित' और गायकुमार 'चरित' में यही शैली मिलती है। पद शैली का भी अपभ्रंश में उगार सम्मान था। और गनेरु-छन्द शैली भी प्रचलित थी जैसे मुदर्शन चरित में देखने को मिलती है।

पर जितनी स्पष्टरीति से हम हिन्दी-काव्य के विषय और शैलियों की परम्परा अपभ्रंश में देख लेते हैं, उतनी स्पष्टता से हमें हिन्दी-काव्यशास्त्र की परम्परा देखने को नहीं मिलती। सत्य तो यह है कि हिन्दी-साहित्य की रीति-परम्परा की प्रधान प्रेरणा उत्कृत काव्यशास्त्र ही रहा है। प्राकृत या अपभ्रंश-साहित्य नहीं, किन्तु भी खोजने पर हमें एक गौण-एक-प्रसिद्ध-वाक्य ऐसी मिलती है जिससे हम कह सकते हैं कि यह रीति-बालमि प्रवृत्ति हिन्दी साहित्य में एक-दम-एक-नवीन-वस्तु के रूप में नहीं आयी। इसकी भी कहने के लिए कुछ परम्परा आवश्यक है। शुद्ध शास्त्रीय ग्रन्थों के रूप में तो इस परम्परा के भीतर रखे जाने वाले ग्रन्थ, सिद्ध शान्तिषा या रत्नाकर शान्ति (सन् १००० ई०) का छन्द शास्त्र पर लिखा 'छन्दोरत्नाकर' तथा प्राचार्य हेमचन्द्र खरि (सन् १०८८,

१—देखिये दिल्ली से निकलने वाले जैन साप्ताहिक पत्र 'वीर' के १५ जून, सन् ४६ के छक में, 'जैन साहित्य द्वारा हिन्दी साहित्य में श्रीवृद्धि' नामक, श्री रामसिंह तोमर एम० ए० (शान्तिनिष्ठेयन) द्वारा लिखा हुआ लेख।

१९०६ ई०) के 'प्राकृत व्याकरण' 'छन्दोपुरासन' तथा 'देसी नाममाला कोश' हैं। इनके अन्तर्गत उदाहरण के रूप में आभी अपभ्रंश रचनाएँ लक्षणों को स्पष्ट करती हैं। इनको लेकर ही धीरे धीरे यह प्रवृत्ति जाग्रत हुई कि नाट्यशास्त्र के ग्रन्था में लोकभाषा के भी उदाहरण होने चाहिए और अन्त में यह समय आया जब विवेचन, रक्षण और उदाहरण सभी प्रोत्तुचाल की भाषा में ही संस्कृत में नहीं, यह धारणा सर्वसाधारण की हो गई। अतः इन ग्रन्था को हम परम्परा नहीं, तो प्रेरणा के रूप में ले ही सकते हैं।

जैनाचार्यों ने धार्मिक दृष्टिकोण से ही प्रायः अपभ्रंश (लोकभाषा या प्राचीन हिन्दी) में रचना की थी अतः रस, नायिका भेद, शृंगार आदि पर सीधे सापेक्ष ढंग से उनका चिन्ता असम्भव था। फिर भी इन धार्मिक ग्रन्थों के बीच प्रसन्न वर्ण कही कही हमें पायशास्त्र की बातों का ऐसा भी सफेद मिलता है जिससे हम कह सकते हैं कि रीति कालीन प्रवृत्ति की भी परम्परा अपभ्रंश से होकर आती है। उदाहरणार्थ विक्रमीय ग्यारहवीं शताब्दी में जैन मुनि 'नयनद' का लिखा हुआ 'सुदर्शन चरित' नामक अपभ्रंश ग्रन्थ है। इसमें पंच नमस्कार शल तथा अन्य धार्मिक बातों के अतिरिक्त रीच में ऋतु, विवाह, नमस्कार, रीति, शृंगार आदि का वर्णन भी आता है।

इस ग्रन्थ में नायिका भेद भी देखने को मिलता है। नायिकाया के भेद पहले निरोप इ गितो के आधार पर दिये गये हैं, फिर मित्र मित्र गता के आधार पर जैसे, अपिपत्नी, मित्राधरी, यक्षिणी इत्यादि। इसके पश्चात् ग्रन्थ तथा देशों के अनुसार भी नायिकाया का वर्णन है और उसी प्रकार से उनके स्वभाषा का भी वर्णन है। फिर वात, विचा, कफ की प्रधानता के अनुसार भेद किये गये हैं। इन सब का पुनः शुद्ध-गुणवाली, अशुद्धगुणवाली तथा मिश्रगुणवाली नायिकाया में विभाजन है। और अन्त में इन नायिकाया को बरा में करने के उपाय का भी वर्णन है। इससे साथ ही पूर्णराग तथा सयोग विरयोग का भी वर्णन है। पर यह सब वर्णन प्रयोगशाला ही गया है।<sup>१</sup> इससे केवल यही निष्कर्ष निरताता है कि इस रस नायिका भेद आदि पर भी कुछ न कुछ वर्णन हम प्राचीन हिन्दी व ग्रन्था में मिल जाता है और यह सधेन मिलता है कि (हिन्दी रीति परम्परा की एक क्षीण धारा अपभ्रंश-काव्य में भी प्रसरण हो रही होगी जिसका अभी पूर्ण ज्ञान हमें प्राप्त नहीं हो सका।

१—हिन्दी काव्यपाठा (राहुचर्मकृत्यायन, ) की अवतरिका पृष्ठ ४३।

२—देविप्रदेवकी से निकटने वाले साप्ताहिक 'धीर' के ११ जून, १९४६ ई० के अंक में "जैन साहित्य द्वारा हिन्दी साहित्य में श्री वृद्धि" नामक श्री रामसिंह सोमर पृष्ठ ५० (शान्ति निवेदन) द्वारा लिखा हुआ लेख।

## आ—भक्ति-कालीन ग्रन्थों का अध्ययन

### केशवदास के पूर्व-वर्ती लेखक

यों तो हिन्दी-साहित्य के इतिहासकार, शिवसिंह 'सरोज' के आधार पर म० ७७० वि० के लगभग होने वाले भोज के पूर्व पुरुष राजा मान के दरबार में एक कवि पुन्ड या पुण्य का उल्लेख करते हैं<sup>१</sup>, किन्तु उसका अन्य कोई विवरण अप्राप्य है। 'सरोज' में उल्लेख यह है<sup>२</sup> कि पुंड नामी यन्दीजन के द्वारा दोहों में हिन्दी भाषा में संस्कृत प्रलकारों का अनुवाद लिखा गया था। सरोजकार ने उसे कर्नल टाड के 'राजस्थान' के आधार पर लिखा है किन्तु ग्रन्थ अभी तक किसी के देखने में नहीं आया। यदि उस समय ऐसे ग्रन्थ का प्रमाण मिल सके तो न केवल अलंकार शास्त्र का ही वह पहला ग्रन्थ होगा परन्तु वह हिन्दी के भी सबसे प्राचीन ग्रन्थों में से होगा; किन्तु उसका कोई भी प्रमाण प्राप्य नहीं है और न उसके बाद ही कोई इस नाम का कवि मिलता है।

इस अवस्था में काव्यशास्त्र पर सबसे प्रथम लेखक 'कृपाशम' ही ठहरते हैं। कृपाशम की 'हिततरंगिणी'<sup>३</sup> रस-रीति पर सर्व प्रथम ग्रन्थ है। इसको उन्होंने दोहे छन्द में कवियों के हितार्थ लिखा था। इनने उदाहरण बहुत ही सुन्दर हैं, और उदाहरण सुन्दर मनाने का उनका प्रयास भी स्पष्ट है:—

रचो प्रथ कविमत धरे, धरे कृष्ण की प्यान ।

राखे सरस उदाहरन, सखननुव सजान ॥ ३ ॥

इनने कुछ दोहे तो हिन्दी जिन्हीं समझों में 'विहारी रससई' में मिले भी योगित हैं।

१. देखिये, १. 'मिश्रचन्द्र विनोद' भाग १, पृ० ७३, ( सं० १२१४ वि० )

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल पृ० ३ ( सं० १२१७ वि० )

३. देखिये, शिवसिंह 'सरोज' पृ० ६, ( भूमिका ) ।

८ टिप्पणी—डॉ० रामचन्द्र शुक्ल 'रमाख' अपने 'पुष्पोत्पत्तन भाष्य हिन्दी पोइटिक्स' में कर्नेस बन्दीजन की 'हिततरंगिणी' का उल्लेख करने हैं और उसका समय स० १२०० ई० के लगभग बनाने हैं। सम्भवतः उनका अर्थ हमी कृपाशम की ही 'हिततरंगिणी' में है; क्योंकि कर्नेस ने कोई भी 'हित तरंगिणी' नहीं लिखी।

कृपाराम के वर्णन से तो ज्ञात होता है कि उनके समय तक और ग्रंथ भी इस रीति पर लिखे जा चुके थे जैसा कि उनके निम्नलिखित दोहों से प्रकट है:—

सिधि निधि शिवमुप ५५५ बसि माध शुद्ध तृतीयासु ।

हिततरंगिनी हौ रची कवि हित परम प्रकासु ॥ २ ॥

१ धरनत कवि सिंगार रस, छन्द बड़े विस्तारि ।

मैं बरन्यो दोहानि बिच, याते सुघर विचारि ॥ ४ ॥

अक्षर थोरे भेद बहुत, पूरन रस कौ घाम ।

हिततरंगिनी नाम कौ रच्यौ ग्रंथ अभिराम ॥ ६ ॥

उक्त पक्तियों से स्पष्ट है कि कृपाराम की 'हिततरंगिणी' की रचना तिथि स० १५६८ वि० की माघ शुक्ल ३ थी और उस समय बड़े छन्दों में अन्य कवियों की रचनाएँ भी इस विषय पर होती थीं, पर उनकी अप्रति में 'हिततरंगिणी' ही सबसे प्राचीन उपलब्ध ग्रंथ इस रीति पर बहता है। यह ग्रंथ पाँच तरंगों में समाप्त हुआ है। यद्यपि नायिका भेद का पूर्ण विवरण है, पर सिद्धान्त निरूपण की दृष्टि से यह ग्रंथ साधारण है। कृपाराम का आधार प्रमुक्तः भरत का नाट्य शास्त्र है जैसा कि उनकी पक्ति—“कृपाराम यों कहत है, भरत ग्रंथ अनुमानि।”—से ज्ञात होता है; पर अन्त में स्वाधीन-वतिका आदि नायिका के दस भेदों से स्पष्ट होता है कि उसमें भानुदत्त का भी आधार है, क्योंकि भरत ने केवल आठ भेद किये हैं, दस नहीं।

इसने पश्चात् गोपा का 'रामभूषण' सम्भवतः राम के यश वर्णन के साथ अलंकार ग्रंथ है और इनकी 'अलंकार-चन्द्रिका' में स्वतन्त्र रूप से अलंकारों का विवेचन है,<sup>१</sup> किन्तु इनका भी विवरण विशेष उपलब्ध नहीं। इनका समय मिश्रग्रन्थों के अनुसार स० १६१५ वि० है पर इनका यथार्थ समय स० १७७२ ई, और जैसा खोज रिपोर्ट से पता चलता है गोपा और गोप एक ही हैं। स० १६१६ में मोहनलाल मिश्र का 'शृङ्गार-सागर' रचा गया जो कि रम और नायिका भेद का ग्रंथ है।

कृष्ण मात और अष्टछाप के प्रसिद्ध कवि नन्दराय की निराली 'रसमञ्जरी' भी नायिका-भेद का ग्रंथ है जिसमें नायक नायिका भेद, हाव, भाव, ऐलादिक का वर्णन है, जैसा कि निम्नलिखित उद्धरण से प्रकट है—

१. देखिये, 'मिश्रग्रन्थ विनोद' भाग १, पृ० ३४७।

२. देखिये 'मिश्रग्रन्थ विनोद' भाग १ पृ० ३०१ (द्वितीय संस्करण) खोज रि० ११०२।

एक मोत हमसों अस गुन्यो, मैं नाइका भेद नहि सुन्यो ।

अर जो भेद नाइक के गुने, तेह मैं नहि नीके सुने ॥

हाउ भाउ हेलादिक जिते, रति समेत समझावहु तिते ।<sup>१</sup>

इस नायिका भेद के वर्णन में नन्ददास ने एक 'रसमजरी' का ही आशय लिया है जैसा कि नीचे के दोरे में स्पष्ट है—

रसमजरी अनुसारि कै नन्दसुमति अनुसार ।

'वर्णत घनिता भेद जहँ, प्रेमसार विस्तार ॥

यह रसमजरी, जैसा कि नन्ददास-ग्रन्थाली के सपादक ५० उभासकर शुक्ल का मत है, भाण्डूदास की 'रसमजरी' ही है क्योंकि उनके उदाहरणों में भाण्डूदास की 'रसमजरी' के पन्च उदाहरणों का रूपान्तर मात्र ही दोग पड़ता है,<sup>२</sup> इसमें शास्त्रीय विवेचन का अभाव है। ग्रन्थ-व्याख्या में, जो भाण्डूदास की 'रसमजरी' में निरूपण के उद्देश्य को लेकर लिगी गई, कोई स्थान इस ग्रन्थ में नहीं। उद्देश्य जबल प्रेम-रस निरूपण ही है, जैसा कि कवि के नीचे लिखे दोरे से स्पष्ट है—

बिन जाने यह भेद सय, प्रेम न परचै होय ।

चरनहीन ऊँचे अचल, चढ़त न देख्यो कोय ॥

इनके पश्चात् करनेस के 'करणाभरण', 'श्रुतिभूषण' और 'भूषण' नामक अलंकार<sup>३</sup> पर लिगे गये ऐसे ग्रंथ हैं जिन्हें हम केशवदास के पूर्व की काव्य शास्त्र पर उपलब्ध सामग्री के अन्तर्गत रग सकते हैं। करनेस 'मिश्रचन्द्र विनोद' के अनुसार नरहरि के साथ दरबार में जाया करते थे।<sup>४</sup> इनके ग्रंथों का और विवरण अलम्ब्य है। इन सभी लेखकों का काव्य शास्त्र के दृष्टिकोण से ग्रंथों प्रभाव के विचार से कोई विशेष महत्व नहीं है। यद्यपि इन्होंने रीतिशालीन शास्त्रीय ग्रंथों की शृङ्खला को कुछ और प्रारम्भिक कवियों से जोड़ दिया है किन्तु यथार्थतः सत्रे परले ओग महत्वपूर्ण आचार्य केशवदास ही हैं और वे सब ग्रंथ बहुत ही साधारण हैं।<sup>५</sup>

१ देखिये 'नन्ददास ग्रन्थावली' प्रथम भाग पृ० ३६ ( स० उभासकर शुक्ल )

२ देखिये ५० उभासकर शुक्ल द्वारा सम्पादित 'नन्ददास-ग्रन्थावली' प्रथम भाग पृ० ६३ ( प्रथम संस्करण ) ।

३ देखिये ५० रामचन्द्र शुक्ल का 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' पृष्ठ २६१ ।

४ देखिये 'मिश्रचन्द्र विनोद' भाग १ पृष्ठ ३२४ स० १६६४

५ ,, ,, ,, भाग १ ,, ३४३ ,,

## आचार्य केशवदास

हिन्दी काव्य-शास्त्र के महत्वपूर्ण लेखकों में केशवदास का नाम अग्रगण्य है। वे सर्वप्रथम आचार्य हैं जिन्होंने प्रधानतया काव्य शास्त्र पर लिखा। अपने समय में और सम्पूर्ण रीतिकाल भर में केशव का स्थान एक आचार्य की दृष्टि से महत्वपूर्ण रहा है। न केवल आचार्य, वरन् कवि के रूप में भी केशव की प्रसिद्धि हिन्दी-साहित्य के रसिकों के बीच आधुनिक काल के आरम्भ तक रही। अतः उसी प्रभाव और प्रसिद्धि की परम्परा को स्थापित रखनेवाली जनता के लिये यह एक आश्चर्य की बात हुई कि हिन्दी-साहित्य के आचार्य की ख्याति में वर्तमान समय की आलोचना के द्वारा इतना गूढ़ा लगे। यथार्थ में केशव का उद्देश्य चमत्कारपूर्ण कविता करना और कवियों को शिक्षा देना था, गम्भीर शास्त्रीय रीति से काव्यागों का विवेचन कर कोई सिद्धान्त उड़ा करना नहीं। ठराना कारण यह था कि केशव का उद्देश्य न तो काव्य शास्त्र के सिद्धान्तों का गहराई के साथ विवेचन करना ही था और न रस को बरानेवाली कविता लिखना ही, वरन् संस्कृत के शान भंडार को सामने रखना ही उन्हें अभीष्ट था।

केशव चमत्कार को माननेवाले आलोचक सिद्धान्त पर भ्रष्टा रहते थे अतः इन्होंने प्राचीन संस्कृत के आलोचकों भामर, दण्डी, उद्भट आदि को ही अपने विवेचन का आधार बनाया। आनन्दवर्धन, मम्मट, विश्वनाथ आदि के ग्रंथ आधार नहीं बन सके। किन्तु केशवदास के पश्चात् चिन्तामणि के साथ-साथ जो परम्परा, रीति-ग्रंथकारों की चली उनके लिये आधार 'चन्द्रालोक', 'कुल्लयानन्द', 'काव्य-प्रकाश', 'साहित्यदर्पण' आदि ही थे। अतः प्रधानतया रीति परम्परा ने केशव के द्वारा ग्रहण किया हुआ आधार स्वीकृत नहीं किया।<sup>१</sup>

इसका यह अर्थ नहीं है कि केशव का समकालीन और परवर्ती कवियों पर प्रभाव नहीं पड़ा। कुछ विद्वान् मानते हैं कि केशव की आचार्यता को किसी भी लेखक ने नहीं माना और श्रुति इत्यादि ने उनसे शास्त्रीय विवेचन में दोष तन् निकाले हैं।<sup>२</sup>

### १. देखिये प० रामचन्द्र शुक्ल का हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ २८१

\* It also is a fact that Keshava a great Master or writer of poetries with sufficient originality could not attract people to follow him. There is hardly to be found any poet or scholar of Hindi who is ready to recognise the authority and accepts his view on Poetics (not to say that scholars like Bhatnagar have criticised him and have tried to show his work on poetries as faulty)

However he has been allowed a very high place in the field of Hindi literature "

Evolution of Hindi Poetics"

by Dr Ram Chandra Shukla

हमें इस कथन पर विचार कर लेना चाहिए। केशव के काव्यशास्त्र पर विचार, जो 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' में मिलते हैं, अधिकांश तो संस्कृत ग्रन्थों के ही हैं। उनका कोई मौलिक विचार और सिद्धान्त हम विषय में नहीं बनाया जा सकता। अतः उनके मत से सहमति और विरोध की बात नहीं उठनी। केशवदास का महत्व संस्कृत के आधार पर हिन्दी में काव्यशास्त्र के विषयों पर लक्षण-उदाहरण पूर्ण ग्रन्थ लिखने की परम्परा ढालने में है और उसमें वे सफल हुए। आगे कम से कम २०० वर्ष तक उसका बड़ा प्रचार रहा और परवर्ती लेखकों ने केशव के यथार्थ विचारों को चाहे मान न लिया हो परन्तु उनकी 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' को सब लोग 'और बड़े-बड़े आचार्य' तक पढ़कर ही ग्रन्थ लिखने का साहस करते थे। चिन्तामणि ने अपनी 'शृंगार मन्थरी' ग्रन्थ में स्वयं अनेक संस्कृत ग्रन्थों के साथ-साथ 'रसिक प्रिया' को उन ग्रन्थों की सूची में रक्ता है तिनको पढ़कर, तिनका आधार लेकर उन्होंने ग्रन्थ रचना की। और भी अनेक लोगोंने ने ऐसा ही किया है। 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' को पढ़नाधार स्वीकृत करना, आचार्यत्व का एक अंग समझा जाता था। अतः केशव को प्रसिद्ध आचार्यों में परिगणित करने में सभी सहमत थे।

निर भी यह हमें मानना पड़ता है कि केशव का कार्य अधिक गम्भीरता से युक्त नहीं था। संस्कृत-साहित्य केशव का पढ़ा हुआ था, किन्तु वे उसके गम्भीर विद्वान् नहीं थे। संस्कृत के ज्ञान के आधार पर हिन्दी के क्षेत्र में कार्य करने का उनका उद्देश्य था और राज्याश्रय प्राप्त कर बतौर और आचार्य दोनों ही बनने का लक्ष्य था। इस प्रकार एक साथ दो घोड़ों की सवारी ने केशव को एक का भी अधिकारी न होने दिया। लक्षण लिखने में भी वे चमत्कारमय शब्दों का प्रयोग करते हैं। कवि के कार्य पर वे कहते हैं:—

‘सरण धरत किन्ता करत, नींद न भावत शोर।

मुषरण को सोधत छित, कवि प्यभिचारि चोर ॥’

—(कविप्रिया)

काव्यशास्त्र के अनेक नियमों को केशव ने स्पष्ट रूप से नहीं कहा है उनका यथा तन्म अनुवाद भी नहीं किया है, और उदाहरण भी प्रायः विरल हो जाते हैं। लक्षण लिखने समय उनके मन में यह भावना रहती है कि स्पष्ट न विगच्छ उन्हें काव्य-रामन्ध्र ने पूर्ण बनाये और उदाहरण लिखने समय एक में अधिक अर्थ या एक ने अधिक उद्देश्य सिद्ध करें। इसीलिए कोई भी काम पक्का नहीं बन पाता।

काव्यशास्त्र के अन्तर्गत दो प्रकार की रातें रहती हैं :—एक तो काव्य सिद्धान्त सम्बन्धी, दूसरी काव्य रचना सम्बन्धी । दूसरी प्रकार की रातों के आधार पर काव्य सिद्धान्त राते हैं और काव्य के सिद्धान्त काव्य कला के उदाहरणों द्वारा पुष्ट और प्रमाणित भी होते हैं । रीतिशाली शास्त्रीय ग्रन्थों में हम पहले प्रकार की वस्तुओं की अपेक्षा दूसरे प्रकार के उदाहरण ही अधिक पाते हैं ।

केशवदास का महत्व सन्मुख इस बात में है कि उन्होंने सबसे पहले काव्यशास्त्र के लगभग सभी अंगों पर प्रकाश डाला । केशवदास ने, चाहे उनकी रचना कितनी ही अपूर्ण हो, संस्कृत आचार्यों के द्वारा प्रमाणित काव्यशास्त्र के लगभग सभी अंगों पर विचार किया है । और संक्षेप में लक्षण कटकर उनको अपने द्वारा ही हिन्दी में रनाये उदाहरणों से युक्त किया है । केशव की मौलिकता बहुधा उदाहरणों में और नहीं-कहीं नये वर्गीकरण में देनी जा सकती है ।<sup>१</sup>

केशवदास का उद्देश्य बहुत कुछ हिन्दी या प्रचार करना कहा जा सकता है और जैसा कि 'कविप्रिया' ग्रन्थ से पता चलता है उनका स्पष्ट ध्येय यह था कि काव्य का आनन्द शास्त्रीय दग से सभी लोग प्राप्त कर लें । इसलिये 'कविप्रिया' का प्रणयन हुआ । इस प्रकार से 'कविप्रिया' के अन्तर्गत सामग्री आलोचन और विचारक के काम की जतनी नहीं जितनी साधारण लोगको व । स्पष्ट है :—

समुक्ते बाला बालकहु, अर्थन पन्थ अगाध ।

कविप्रिया केशव करी, छुमिबो कवि अपराध ।

—( कविप्रिया, प्रभाव ३ ) ।

अपनी दो परम प्रसिद्ध पुस्तकों, 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' में केशव, काव्य शास्त्र के इन अंगों पर प्रकाश डालते हैं । भाषा का काय और कवि की योग्यता, कविता का स्वरूप और उसका उद्देश्य, कविता के प्रकार, काव्य रचना के दग, कविता के विषय, वर्णन के प्रकार, काव्यदोष, अलंकार, रस, विभिन्न वृत्तियाँ इत्यादि । इन सब विषयों के अन्तर्गत केशवदास कविता कला अर्थात् कविता लिखने की चतुराई का निरलेपण करते हैं और लिखने की इच्छा वालों को हिकमतें बताते हैं । सरस्वती का वर्णन वे शब्दशक्ति के रूप में पौराणिक दग पर करते हैं जिसने द्वारा हम केशव के विचारस्तोम मग्न लेते हैं, पर उसे हम काव्य मीमांसा के अन्तर्गत नहीं रख पाते । केशव

१—देखिये 'कविप्रिया' में दोषों का वर्गीकरण ।



का विचार है कि चाणी के दो वर्ण, ह्रस्व और दीर्घ सुवचि के मुख में आकर काव्य भवनों को गन्हा करते हैं :—

‘वानी जू के बरन जुग, सुबरन कन परमान ।

सुवचि सुमुख कुरुतेत परि, होत सुमेर समान ।’

दो वर्णों का अर्थ यदि ह्रस्व और दीर्घ है तो छन्दशास्त्र की ही भवनावली निर्मित हो सकती है किन्तु सुवचि ने सुग्य के सम्पर्क से तात्पर्य समीत और अर्थ दोनों का गौरव भी हो सकता है। यहाँ पर यह भी स्पष्ट है कि यद्यपि शब्दों की शक्ति है किन्तु कवि की प्रतिभा की शक्ति भी विचित्र है। केशव के विचार से कविता दोषहीन होनी चाहिए जिस प्रकार गंगा का पवित्र पानी थोड़ी सी मंदिरा के ससर्ग से अपवित्र हो जाता है इसी प्रकार मित्र, स्त्री और कनिना भी किञ्चित्मान दोष याजाने पर आकर्षण और प्रभाव को छो देते हैं।<sup>१</sup>

कविया के प्रकार पर विचार करते हुए केशव कहते हैं कि तीन प्रकार के कवि, और तीन प्रकार की मति, भावना के आधार पर होती हैं—उत्तम, मध्यम और अधम। उत्तम कवि हरि-रस में मग्न रहते हैं, मध्यम मनुष्यों में और अधम दोषों में तरलनी रहते हैं।<sup>२</sup> इस प्रकार प्रथम प्रकार के कवि परमार्थ की प्रेरणा करते हैं, और अधम प्रकार के स्वार्थ की। मध्यम प्रकार की कविता क्रिया में दोनों प्रकार का सामञ्जस्य रहता है। यहाँ यह कह देना भी आवश्यक होगा कि केशव का यह कथन हिन्दी काव्य ने लिये अधिकांश उपयुक्त बैठता है। तुलसीदास ने भी काव्य के यथार्थ उद्देश्य के विषय में ही यह कहकर अपना मत प्रकट किया है—

कीन्हें प्राकृत जन गुण गाता ।

सिर धुनि गिरा जगत पछिताना ॥

हिन्दी काव्य में यथार्थ में अन्य और गुणों ने साथ वही कविता का मापदण्ड रहा है।

१. देखिये कविप्रिया ( त्रिपाप्रकाश, प्रकाश ३, छन्द १-२ )

२. केशव तीनों छोक में त्रिविध कविन के रूप ।

मति धुनि तीन प्रकार की वर्णित सब सुग्य पाय ॥

उत्तम मध्यम अधम कवि, उत्तम हरि रस मीन ।

मध्यम मानन मानुषनि, दोषनि अधम प्रथोन ॥

—कविप्रिया, चतुः प्रभाव, छन्द १२

वर्णन के दृग पर केशवदासजी कहते हैं कि ग्रथिकाश तीन प्रकार के वर्णनों का समावेश काव्य में होता है। प्रथम तो वह जिसमें कुछ विरोधी सन्धी बातों का वर्णन नहीं किया जाता जैसे चन्दन के फलमूल का वर्णन कवि नहीं करते और कृष्ण पत्त के प्रकाशयुक्त भाग और शुक्ल पत्त के अन्धकार का वर्णन नहीं करते यद्यपि दोनों का परिमाण बराबर रहता है।<sup>१</sup> दूसरे वह जिसमें असत्य सत्ता का वर्णन होता है जैसे जहाँ भी समुद्र-वर्णन करि करते हैं वहाँ सभी को रखाकर कहते हैं और छोटे-छोटे तालाबों में भी हलों का वर्णन करते हैं<sup>२</sup> और तीसरे कुछ परम्परा से आनेवाली रूढ़ियों या कवि-प्रसिद्धियों का वर्णन होता है चाहे उन्हें किमी ने देखा हो चाहे न देखा हो।<sup>३</sup> इन तीनों के निर्देश द्वारा केशव का निचार यह कदापि नहीं था कि कान को अपने मन से सत्यता का वर्णन करना चाहिये। उनका यथार्थ उद्देश्य यही है कि कविता में इस प्रकार की बातें भी कवि स्वतन्त्रता के अन्तर्गत हैं फिर भी केशव के द्वारा इन बातों को सामने रखी जाने से उन पर निवार किया जा सकता है और कोई भी व्यक्ति इससे यह भी ग्रहण कर सकता है कि इनको छोड़, नये कवियों को नये पथ को ग्रहण कर चलना चाहिये। केशव के निचार से प्रतिभा या कवि की कहना पर ही काव्य का सौन्दर्य निर्भर करता है।

१. केशवदास प्रकाश बहुत, चन्दन के फल मूल।

कृष्ण पत्त की जोन्ह ह्यों, शुक्ल पत्त तम मूल ॥

२. जहाँ जहाँ परगत सिन्धु सय, तहाँ तहाँ रतनगि लेखि।

सूचन सरवरहूँ कहैं केशव हस विरोपि।

३. देखिये कविप्रिया प्रभाव ४, ११वें दोहे के आगे।

टिप्पणी—कविप्रिया का यह चौथा प्रभाव केशवमिश्र के 'अलंकारशेखर' तथा अमर-चन्द्र की 'काव्यकल्पलतावृत्ति' के आधार पर है। विरोप विचरण के लिये देखिये—अलंकारशेखर पृष्ठ २८८, काव्यकल्पलतावृत्ति प्रतान १, सूचक-५, पृ० ६१-११० तथा 'केशव की काव्यकला' खे० कृष्णशंकर शुक्ल पृ० १८६-१८७, सं० १९६० संस्करण।

यथार्थ में 'अलंकारशेखर' और 'काव्यकल्पलतावृत्ति' के प्रभावः कविप्रभावस्य और कवि-समय वाले प्रयोगों की तुलना करने पर ऐसा जान पड़ता है कि कुछ शब्दों के दोहराव को छोड़कर दोनों एक हैं। 'काव्यकल्पलता', 'अलंकारशेखर' से पुराना ग्रंथ है और कविप्रिया

केशव व बिराज से बस्तुएँ बोल चानुप प्रकृत के उल पर मौन्दर्य युक्त नहीं होती । वस्तु का प्राप्ति मर्दिये काव्यमा मौन्दर्य नहीं होना वस्तु कल्पना की आँगी से देनी जाने पर ही और उरि की प्रतिभा का ममर्ग प्राप्ति पर ही उनमें अद्भुत सौंदर्य जगती है । वस्तुएँ जो कि देगने में इतनी सुन्दर नहीं, बल्कि के कोमल, कल्पनायुक्त वर्णन की भाषा में अपूर्ण शोभाशानिनी हो जाती हैं । इमीलिये केशव ने अनेक स्थानों पर आहुत्य के साथ उल्लेखालंकार का प्रयोग करके इसका प्रगट किया है । 'रामचरित्र' में सीता के मुग का वर्णन करते हुए वे कहते हैं —

“देखे मुख भावै अनदेखे ही कमलचन्द ताते मुख मुनै सरी कमलौ न चंदरी”

यहाँ पर केशव का स्पष्ट विश्वास यही है कि चन्द्र और कमल प्रत्यक्ष इतने सुन्दर नहीं हैं जितना कविओं की कल्पना ने उन्हें सुन्दर बना दिया है । इससे यह स्पष्ट है कि केशव कवि कल्पना का अचिन्त महत्त्व देने के और पञ्चोक्ति प्रयात् कथन की विशेषता ही कविता का प्राण समझते थे (जैसा कि रामचरित्र की नई नई सूक्तने युक्त वर्णन से स्पष्ट है) और वस्तुओं का स्वभाविक और यथातथ वर्णन नहीं । हमें सर्वत्र ही केशव की कविता के विवेचन में उनके उपयुक्त काव्य-सम्बन्धी सिद्धान्त को ध्यान में अवश्य रखना चाहिये ।

काव्य-दोषः—

‘कविप्रिया’ के तीसरे प्रभाव में केशव ने साव्य दोषों का वर्णन किया है । इसमें उन्होंने दोषों की संख्या १८ मानी है । उनके नाम हैंः—

अध,	वधिर,	पशु,
नग्न,	मृतरु,	अग्न,
हीनरक्त,	वतिभग,	व्यर्थ,
त्रपार्थ,	हानवर्म,	वर्षाकटु,
पुनरुक्ति,	देशविरोध,	कालविरोध,
लोक विरोध,	न्याय विरोध	और आगम विरोध ।

पर महत्त्व का भी । अतः सम्भव है कि ‘अलंकारशेखर’ और ‘कविप्रिया’ दोनों के रचयिता केशवों का ‘काव्य-उल्लेखता’ ही एक स्रोत या आधार रही हो । ‘काव्य-उल्लेखता’ स्वयं राजशेखर की ‘काव्यमीमांसा’ से आधार प्राप्त करती जान पड़ती है । ‘काव्य-उल्लेखता’ के सूत्र, अरिसिंह द्वारा और वृत्ति, अनन्तरचन्द्र पति द्वारा रची गई थी — लेखक

दोषों की सख्या भिन्न भिन्न आचार्यों ने भिन्न भिन्न मानी है और वे, हो भी अनेक सकते हैं। 'केशव के अधिकांश दोष' दंडी के 'काव्यादर्श' के आधार पर हैं। पहले के पाँच दोषों के विषय में यह कहा जा सकता है कि वे केशवनाथ की अपनी उपज हैं किन्तु ये सभी काव्य दोष नहीं जान पड़ते।

इस सम्बन्ध में 'केशव की काव्यकला' में प० कृष्णशंकर गुप्त ने लिखा है कि—  
 "मृतक दोष केशव ने वहाँ माना है जहाँ वास्तव में कोई अर्थ न हो परन्तु जब तक शब्दों का कुछ अर्थ न निकले तब तक काव्य की सजा ही नहीं हो सकती। ऐसी अवस्था में मृतक दोष काव्य का दोष नहीं है। अलंकाररहित कविता को केशव ने नग्नदोषयुक्त माना है। संस्कृत के प्रायः अधिक आचार्यों की सम्मति है कि अलंकार, काव्य की शोभा वृद्धि में सहायक तो अवश्य होते हैं परन्तु ये काव्य के अनिवार्य धर्म नहीं हैं। अलंकारों की योजना के बिना भी काव्य हो सकता है। यही बात मम्मट ने 'अनलकृती पुनः क्वापि' के द्वारा व्यक्त की है। दंडी ने भी अलंकारों को काव्य का अनिवार्य अंग नहीं माना है। उनकी अलंकारों की साधारण परिभाषा से ही यह ध्वनि निकलती है। वे यहते हैं—'काव्यशोभाकरान् धर्मानलकारान् प्रचक्षते।' ऐसे ही आचार्य वामन की सामति है। ऐसी अवस्था में केशव का नग्नदोष भी व्यर्थ हो जाता है। पशुदोष के

१. उपार्थ, अपार्थ, कालविरोध, आगम विरोध इत्यादि के लक्षण और उदाहरण दंडी के काव्यादर्श के यही दोष, तथा गतिभग दंडी का गतिभग, लोकाविरोध कलाविरोध पृथग्भग, वृत्तभग है। देखिये गुलना के लिये काव्यादर्श तृतीय परिच्छेद तथा 'केशव की काव्य कला' पृ० १८४—१८५।

आचार्य दंडी द्वारा निर्धारित 'काव्य दोष' नीचे के श्लोकों में व्यक्त है —

“अपार्थ व्यर्थनेकार्थं ससशयम प्रक्रमम् ।

शब्दहीन यतिभ्रष्ट मिश्रवृत्त विसधिकम् ॥ १२५

देशकालकलालोकाभ्यामागमविरोधि च ।

इतिदोषा दशैते वर्णा कायेषु स्मरिणि ॥ १२६

तथा

—काव्यादर्श तृतीय परिच्छेद ।

अथ बधिर अरु पग तजि नग्न मृतक मति शुद्ध ।

अथ विरोधी पथ को, बधिर ॥ शब्द विरुद्ध ॥ ७

उदविरोधी पंगु गनि, नग्न श रूपण हीन ।

मृतक कहाने अर्थ बिनु, केशव सुनहु प्रवीन ॥ ८

अन्तर्गत, छन्दोभंग यतिभंग इत्यादि दोष ग्रा जाते हैं। केशव का वधिर-दोष दंडी के ग्राम्यता-दोष से मिल जाता है। अन्ध-दोष वहाँ माना गया है, जहाँ कवि को, कवि-सम्प्रदाय में एक प्रकार से मान ली गई बातों का ज्ञान नहीं होता ।”

यहाँ पर यदि विचारपूर्वक देखें तो अघ-दोष, वधिर-दोष और नग्न-दोष तो ठीक हैं पर मृतक व्यर्थ है और षष्ठ का समावेश यतिभंग के अन्तर्गत हो सकता है। नग्न-दोष केशव के विचार से दोष है। यह बात दूसरी है कि विद्वानों के अधिकांश ने अलंकार को आवश्यक न माना हो जैसे मम्मट, विश्वनाथ इत्यादि; पर पूर्ववर्ती आचार्य जैसे दंडी जब कहते हैं कि ‘काव्य शोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते’ तब अलंकार से हीनता काव्य को शोभा-हीनता तो अवश्य है और शोभाहीनता, जिसके लिये शोभा ही जीवन हो, उसके लिये दोष अवश्य है। केशव न विश्वास तो था ही कि—

‘भूषण विना न शोभहीं कविता’ ‘वनिता मित्र’

अतः यह काव्य-दोषों के अन्तर्गत ग्रा जाता है। यह दूसरी बात है कि इस अलंकार से हीन काव्य को काव्य की सजा दे सकते हैं। अतः अलंकार न होना एक कमी हो सकती है। फिर जब रसहीनता एक दोष है तो केशव की दृष्टि से अलंकारहीनता भी। हाँ, अर्थहीन शब्दों को हम काव्य ही नहीं कह सकते इसलिए दोष कहा जा।

‘कविप्रिया’ में वर्णित इन दोषों के अतिरिक्त केशव ने ‘रसिकप्रिया’ में रस-दोषों

अगण न कीजै हीनरस, अरु केशव यतिभंग ।

व्यर्थ अपारथ हीन रस, कवि कुल तजो प्रसंग ॥ १०

देश विरोध न बरनियै, कालविरोध निहारि ।

लोक ग्याय आगमन के, तजो विरोध विचारि ॥ ११

—कविप्रिया तोमरा प्रभाव ।

व्यर्थ का उदाहरण

केशव :—एक कवित्त प्रबन्ध में अर्थ विरोध होय ।

पूरय पर अनमिल सदा, व्यर्थ कहैं सब कोय ॥

दंडी :—एके वाक्ये प्रबन्धे वा पूर्वापर पराहतम् ।

विरुद्धार्थतया व्यर्थमिति दोषेण पठ्यते ॥ १२

—साध्यादर्श तृतीय परिच्छेद ।

केशव का उदाहरण दंडी के व्यर्थ-दोष का अनुवाद ही है। इसी प्रकार और भी ।

१. देवित्ये शृण्वरंश्च शुक्ल की ‘केशव की काव्यकला’ पृ० १८३-१८४

का भी वर्णन किया है जिसको केशव ने 'अनरस' की संज्ञा दी है। ये हैं - प्रत्यनीक, नीरस, विरस, दुःसंधान और पात्रादुष्ट । इनमें केशव के अनुसार 'प्रत्यनीक' वहाँ होता है, जहाँ पर विरोधी रस जैसे शृङ्गार भीमत्त्व, रौद्र क्रूरता आदि एकत्र हों । 'नीरस' वहाँ होता है जहाँ प्रेम का प्रकाशन केवल भौतिक रूप में हो हृदय में प्रेमानुभूति न हो, 'विरस' वहाँ होता है जहाँ पर शोक के वायुमंडल में आनन्द निलाय का वर्णन हो, 'दुःसंधान' वहाँ होता है जहाँ पर एक की अनुकूलता और दूसरे की प्रतिकूलता का वर्णन हो, और 'पात्रादुष्ट' वहाँ होता है जहाँ पर जैसा समझे वैसा न वर्णन करके अनसमझे कुछ या कुछ वर्णन करे । उपर्युक्त षण्णों पर विचार करने से जान पड़ता है कि यह रस दोष के प्रकार वैज्ञानिक दृष्टि से समीचीन नहीं हैं । ध्यान से देखें तो प्रत्यनीक, विरस, दुःसंधान आदि विरोधी भावों के आधार पर ही हैं ।

### केशव का अलंकार-वर्णन

केशवदास काव्य में अलंकार को बहुत महत्त्व देते हैं । उनका कथन है कि चाहे कितनी ही अच्छे लक्ष्यवाली क्यों न हो कविता, स्त्री की भाँति बिना भूषणों के सुशोभित नहीं होती ।

यद्यपि जाति सुलक्षणी, सुवरन सरस सुवृत्त ।

भूषण बिनु न बिराजई, कविता बनिता मित्त ॥

—( कविव्रिया १५ )

वर्तमान काल में चाहे कविता और कविता, दोनों के ही लिए केशव का विचार मान्य न हो पर उनके समय इसकी धूम थी । अलंकारों को केशव, दो रूपों में विभाजित करते हैं—१. साधारण और २. विशिष्ट ; किन्तु वे इन दोनों की न परिभाषा देने का यष्ट करते हैं और न व्याख्या ही करते हैं, केवल इसे परम्परागत मान्यता के रूप में ही ग्रहण कर लेते हैं—

कविन कहे कवितान के अलंकार द्वै रूप ।

एक कई साधारणै एक विशिष्ट स्वरूप ॥

साधारण अलंकार को हम प्रचलित अर्थ में अलंकार नहीं मान सकते यह कवि-

१. प्रत्यनीक, नीरस, विरस, केशव दुःसंधान ।

पात्रादुष्ट, कविता बहुत, कहि न सुकवि बखान ॥

—रविव्रिया प्रकाश १६-१ ।

शिखा है। यह वयार्थ में काव्यगत वस्तु वर्णन का ही स्वरूप है, जिसके कारण आवश्यक वस्तु का चित्र हमारे सामने उपस्थित हो जावे। केशव ने इसके चार भेद किये हैं :—  
वर्ण, वर्ण, भूमिधी और गन्धधी। जिनका वर्णन क्रमशः कविप्रिया के पाँचवें, छठे, सातवें, आठवें प्रभावों में है।

१. वर्ण के अन्तर्गत मान रंगों का वर्णन है। एक रंग विशेष के अन्तर्गत जो भी वस्तुएँ यथार्थ या कथित मानी गई हैं उन सबका केशव निर्देश करते हैं और कविता में उनके उदाहरण भी देते हैं।

२. वर्ण के अन्तर्गत केशव ने एक गुण—विशेष रंगनेवाली वस्तुओं के नाम गिनाये हैं। कुछ गुण ये हैं—

सम्पूर्ण, आधुन, मंडल, कुटिल, विकोर, मुटुत, तीक्ष्ण, कोमल, कटोर, निश्चल, चंचल, सुन्दर, दुन्द, शीतल, तप्त, मुरूप, क्रूर, मधुर, अवल, बलिष्ठ, अगति, सदागति, दानी आदि। इन गुणों को रत्ननेवालों को वस्तुएँ हैं उनका निर्देश केशव ने उदाहरणों में किया है।\*

३. भूमिधी के अन्तर्गत वस्तु तथा देश, ग्रान्तर आदि का वर्णन आता है। जैसे देश, नगर, उपवन, पर्वत, आधम, नदी, पोसर, तडाग, सरोवर, प्रमात, चन्द्र, समुद्र तथा छः श्रुतएँ आदि। लेकिन इनके उदाहरण वस्तुओं के यथार्थ वर्णन नहीं बन पाये हैं। उनमें भी सामान्यालंकार न रहकर श्लेष इत्यादि अनेक विशेषालंकार मरे पड़े हैं।

४. राज्यधी वर्णन में आने वाली वस्तुओं को एक सूची केशव देते हैं जिनका उल्लेख राज्यधी के अन्तर्गत होना आवश्यक है वे हैं—

राजा, रानी, राज-सुत, मोहित, दक्षपति दूत।  
मंत्री, मंत्र, प्रधान हय, गय सशाम अभूत।  
आसेटक जस केखि पुनि, बिरह स्वयंवर जानि।  
भूसित सुरतादिकनि करि राजधीहि बलानि ॥

—कविप्रिया ८

१. सामान्यालंकार को चारि प्रकार प्रकास।

वर्णं वय्यं मू राजधी भूपन केशवदास ॥

—कविप्रिया, पाँचवाँ प्रभाव

किन्हीं शंशों में सामान्यालंकार के आधार 'काव्यकरलतामुचि' का प्रथम प्रताप (पंचम स्तवक) और अलंकाररोधर के पद्य रत्न की २, ३, ४ मरीचियाँ हैं।—लेखक

२. देखिये कविप्रिया पद्यम् प्रभाव।

इन सभी को हम कवि शिक्षा के अन्तर्गत रख सकते हैं। इनके आधार स्वरूप ग्रन्थ अमरचन्द्र की 'कान्यकुलता वृत्ति' के प्रथम वचतुर्थ वितान तथा अलङ्कार शेखर के सोनहवें सप्तहवें प्रकरण विशेष रूप से हैं। वास्तव में जैसा पहले लिखा जा चुका है अलङ्कारशेखर भी अधिकांश 'कान्यकुलतावृत्ति' के आधार पर ही है।

अलङ्कारों का यथार्थ वर्णन 'विशिष्टालङ्कार' के अन्तर्गत ही आता है जो कविप्रिया के ६-१५ प्रभावों में विस्तृत हैं। सर्व प्रथम अलङ्कारों का कार्य उताने की दृष्टि से केशवदास उनमें नाम गिनाते हैं और कहते हैं कि इतने अलङ्कारों का प्रयोग भाषा को सजाने के लिये करना चाहिए। इन अलङ्कारों की संख्या ३७ है। प्रायः इनके अलङ्कारों का वर्गीकरण और नाम, यहाँ तक कि इनकी परिभाषा भी आगे आने वाले ग्रन्थों से मिलने हैं। ६ में प्रभाव में ६ अलङ्कारों—स्वभावोक्ति, विभावना, हेतु, विरोध, विशेष और उपमेया—का वर्णन है। स्वभावोक्ति का लक्षण और उदाहरण यही है जो ग्रंथों का। केशव ने इसमें दो भेद—रूपवर्णन और मुखवर्णन—माने हैं। केशव के विचार से, वस्तु

१. अलङ्कार शेखर— शैलेमहोपधी धातु वश किञ्जर निर्मलः ।  
 शृंगपादगुहारल बनजीवाद्युपलब्धका ॥ ६०२
- कविप्रिया तुंग शृंग वीरघवरी सिद्ध सुन्दरी धातु ।  
 सुर नर युत गिरि भरनिये औपध निर्मलपातु ॥
- अलङ्कार शेखर देव्या सौभाग्यलावत्य शील शृंगार मन्मथा ।  
 प्रपाचातुर्य दक्षिण्यप्रेममानवतादयः ॥ ६२
- कवि प्रिया सुन्दरि सुखद प्रतिघता, सुचि रुचि शील समान  
 यहि विधि रानी भरनिये सलज सुनुदि निधान ॥
- कान्यकुलता—( १ ) शैलेमहोपधी धातु वश किञ्जर निर्मलः ।  
 शृंगपाद गुहारलबनजीवाद्युपलब्धका ॥ ६६  
 —का० वृ० प्रतान १ स्तर ५

- ( २ ) देव्या विज्ञान चातुर्य प्रपाशीलघतादयः ।  
 रूपलावत्य सौभाग्य प्रेमशृंगारमन्मथा ॥ ६७  
 —का० वृ० प्र० १ स्तर ५

टिप्पणी—ये प्रसंग वाचस्पत्यकृतताम्रवृत्ति और अलङ्कारशेखर—दोनों में लगभग एक ही शब्दावली में वर्णित हैं।



की सुन्दरता और गुणों का, जैसे वे किसी वस्तु में है वैसे ही वर्णन करना स्वभावोक्ति है। 'विभावना' जो कार्य व कारण के सम्बन्ध पर निर्भर रहने वाला अलंकार है, केशव ने दो भेदों में वर्णित किया है प्रथम जब कि कारण की अनुपस्थिति में कार्य हो और दूसरा जब कारण दूसरा और कार्य दूसरा हो। इसी अध्याय में आने वाला 'विशेषालंकार' जिसका उदाहरण केशव ने यह दिया है:—

साधक कारनै विक्रम जहँ, होय साध्य की सिद्धि ।

केशवदास बलानिये, सो विशेष परसिद्धि ।

अर्थात् अपूर्ण कारण से कार्य-सिद्धि हो, वहाँ विशेष अलंकार है। ध्यान से देखो तो यह 'विभावना' का ही एक भेद लगता है। 'विशेष' अलंकार यथार्थ में जहाँ पर बिना आधार के ही आधेय रहे उसे कहते हैं अथवा अज्ञानक एक वस्तु में अनेक हों अथवा कुछ काम करते हुए, दैवशा किसी आवश्यक कार्य की सिद्धि हो जाय। अतः यह केशव का 'विशेष', 'विशेषालंकार' से भिन्न ही जान पड़ता है।

'हेतु' के केशव ने दो भेद दिये हैं—

१. सभाव और २. अभाव

जो दंष्ट्री के 'कारक' और 'शापक' हेतु के दो भेदों में 'कारक' के दो उप-भेदों के आधार पर दिये गये जान पड़ते हैं।<sup>१</sup> उसका उदाहरण भी 'विभावना' का सा है। केशव ने 'विरोध' और 'विरोधाभास' दोनों को कहा है। परन्तु 'विरोध' के प्रथम उदाहरण में पहली और तीसरी पंक्तियों में जहाँ 'विरोध' है वहाँ तीसरी और चौथी पंक्तियों में 'विरोधाभास' है। 'विरोध' का दूसरा उदाहरण भी 'विभावना' का सा ही हो गया है। 'उत्प्रेक्षा', केशव के विचार से वहाँ होता है जहाँ कनि, किसी वस्तु की कुछ दूसरी वस्तु होने की कल्पना करता है। उनके उदाहरणों में उत्प्रेक्षा से अधिक अन्य अलंकार प्रमुख हैं।

१. देखिये साहित्य दर्पण ( विश्वनाथ कृत )

यथाधेयमनाधारमेकचानेकगोचरम् ।

किंचित्प्रवृत्तः कार्यमशक्यस्येतरस्यवा

कार्यस्यकारणद्वयाद्विशेषोपस्तिविधस्ततः ॥

—१० परि० १३-७४ ।

२ देखिये काव्यादर्श—द्वितीय परिच्छेद, २६६ वाँ सूत्र ।

इसके पश्चात् 'आक्षेपान्तर' के वर्णन में कविप्रिया का पूरा १०वाँ प्रभाव लगा दिया गया है। इसको उन्होंने चार भेदों में रखा है। इनमें से ६ भेदों के नाम दही के अनुसार हैं। दही ने इसके २४ भेद किये हैं। भावी, भूत, वर्तमान के अतिरिक्त केशव के विचार से—

प्रेम, अधीरज, धीरज, संशय, मरणा, प्रकाश ।

आशिर, धर्म, उपाय कदि, शिषा केशवदास ।

ये आक्षेप के भेद हैं। केशव ने वास्तविक निषेध को ही 'आक्षेप' अलंकार मान लिया है जबकि अलंकार निषेधोक्ति की वक्रता पर निर्भर रहता है।

११वें प्रभाव के अन्तर्गत केशवदास ने क्रम, गणना, आशिर, प्रेम, श्लेष, सूक्ष्म, लेश, निदर्शना, ऊर्जस्वि, रसना, अर्थान्तरन्यास, व्यतिरेक तथा अपह्नुति अलंकारों का वर्णन किया है। 'क्रम' और 'गणना' अलंकारों की परिभाषायें स्पष्ट नहीं हैं। 'क्रम' अलंकार दही और मम्मट के 'क्रम' से भिन्न होकर अधिकांश आचार्यों के 'गुह्यता' अथवा 'एकवली' अलंकार से साम्य रखता है। 'गणनालंकार' तो विशिष्टालंकार न रहकर साधारण वस्तु वर्णन सा हो गया है। आशिर, प्रेम, ऊर्जस्वि, रसना अलंकारों में प्राचीन और अर्वाचीन सहकृत आचार्यों के मतों में भिन्नता है। केशव ने प्राचीन अर्थात् दही, मम्मट आदि के अनुसार इनके लक्षण उदाहरण दिये हैं।

/'श्लेष' केशव का बहुत प्रिय अलंकार है। संस्कृत साहित्य में भी श्लेषालंकार अधिकांश कवियों की रचना में विशेष महत्व रखता है। 'राघवपांडवीय' नामक काव्य पर श्लेष में ही लिखा गया है। केशव के उदाहरण अपने आश्रयदाता रामसिंह की प्रशंसा के लिये भी उपयुक्त हैं और उदाहरण भी हैं। केशव ने इसने भिन्न-पद अभिन्न-पद, अभिन्न किया, विरुद्धवर्मा, नयन श्लेष, विरोधी श्लेष, भेद किये हैं। केशव का काव्य भी श्लेषालंकार से भरपूर है। 'सूक्ष्मालंकार' चतुर्दश के साथ इक्षिता से बात करने में माना गया है। 'श्लेषालंकार' के लक्षण स्पष्ट नहीं हैं। यह अधिकांश आगे के लेखकों के 'युक्ति' अलंकार से मिलता जुलता है। निदर्शना, अर्थान्तरन्यास, व्यतिरेक अपह्नुति अलंकार भी केशव के प्रिय अलंकारों में से हैं। 'अर्थान्तरन्यास' के तीन भेद और 'व्यतिरेक' के दो भेद केशव ने किये हैं।

चारहवें प्रभाव में उक्ति का वर्णन है। उक्ति, कथन का दृग विशेष है, जो सभी अलंकारों के मूल में है, पर केशव ने इसे एक अलग अलंकार माना है। यह पाँच प्रकार की है। केशव ने लिखा है—

वक्र, अन्य, अधिकरण कहि और विशेष समान ।

सहित सहोक्ति में कही, उक्ति सु पंच प्रमान ॥

इनमें व्यधिकरण-उक्ति, असगति अलंकार से साम्य रखता है । इनके अतिरिक्त व्याज-स्तुति, अमित, पर्यायोक्ति आदि अलंकार भी इसी 'प्रमान' में वर्णित हैं ।

अगले प्रभाव में समाहित, सुसिद्ध, प्रसिद्ध, विपरीत, रूपक, दीपक, प्रहेलिका और परिवृत्ति अलंकारों का वर्णन है । उदाहरण ही लक्षणों को स्पष्ट करते हैं । 'विपरीतालंकार' में उदाहरण कुछ त्रुटिपूर्ण हैं क्योंकि दूती को साधन के रूप में पहले नहीं दिखाया । 'विरुद्ध' अलंकार 'रूपान्तिशयोक्ति' की माँति जान पड़ता है । दीपक को केशव दो भेदों—मणि दीपक और माला दीपक—में वर्णित करते हैं । जैसा आगे के आचार्यों ने नहीं किया है । इस प्रकार केशव के अलंकार वर्णन में अपनी विशेषता है ।

१४वाँ प्रभाव, 'उपमालंकार' में ही समाप्त होता है । केशव ने २२ प्रकार की उपमाओं का वर्णन किया है जिसमें से अधिकांश कुछ हेरफार से दबी की ३२ उपमाओं से मिलती-जुलती हैं ।<sup>१</sup> इनमें से मोहोपमा भ्रान्ति से; सशयोपमा सन्देह से; अतिशयोपमा अनन्वय से; संकीर्णोपमा ललितोपमा से तथा विपरीतोपमा वक्रोक्ति से साम्य रखती हैं । कुछ में तुलना का आधार न होने हुए भी केशव ने उपमा माना है जैसे विपरीतोपमा ।

१५वें प्रभाव में 'यमक' का विस्तृत वर्णन है । यमकालंकार के भेद केशव ने दो आधारों पर किये हैं । प्रथम तो उसके प्रमान और युधि-आहतता के आधार पर भेद है—सुगुणक और दुगुणक । सुगुणक वह है जो सरलता से ही समझा जा सके और दुगुणक जो कठिनता से, इसके पश्चात् दूसरा आधार यमक में पदों के क्रम पर है । इसका प्रथम भेद 'अव्ययेन' वह है जहाँ यमकपूर्ण पद एक दूसरे के बाद आते हैं, और दूसरा 'सव्ययेन' वह है जहाँ पर और शब्द इस प्रकार के पदों के बीच आ जाते हैं । विर पक्तियों के आधार पर जिसमें यमकपूर्ण पद आते हैं, अन्य और भी भेद किये गये हैं । इस प्रकार का वर्गीकरण आगे के लेखकों में अप्राप्य है । ये भेद दली के अनुसार हैं पर केशव उनकी भाषा में नहीं अपना सके ।

१. देखिये केशव की काव्य कला पृ० २०२, २०३

तथा

"उपमा के जो २२ भेद केशव ने रखे हैं उनमें से १२ उषों के त्यों हंडी के हैं १ के केवल नाम और भेद बड़ा दिये हैं शेष रहे दो भेद संकीर्णोपमा और विपरीतोपमा । इनमें विपरीतोपमा को तो उरमा कहना ही व्यर्थ है ।"

—रामनन्द शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० २५२

१६वें प्रभाव में 'चित्रालकार' का विवरण दिया है। इसमें एक मस्तिष्क का व्यायाम या ही है। केशव का कथन है कि 'चित्रालकार' के समुद्र में उड़े-उड़े प्रतिभाशाली व्यक्ति गंगा खाने लगते हैं; इसलिये वे कुछ का ही वर्णन करते हैं और अन्त में केशव इस बात की चेतावनी देने हैं कि चित्रालकार रमहीन होता है। इसमें यति, ग्रन्थ, यथिर, अग्रन आदि दोष नहीं गिने जाते। इनमें उ के स्थान पर व और व के स्थान पर ज ग्रहण किया जा सकता है। 'चित्रालकार' के अनेक भेदों पर केशव ने लिखा है।

केशव की 'कविप्रिया' में हमें अलंकारों के वर्गीकरण की बात विशेष रूप से मिलती है। उक्ति, उपमा, तुलना, यमक (शब्द की आवृत्ति, ) श्लेष (बहुअर्थता) विरोध, कार्य-कारण का सम्बन्ध आदि आधार हैं जिनपर केशव ने उन्हें रक्खा है। केशव शायद उसका वर्गीकरण और सुदृढ़ आधार पर कर सकते, यदि उनके सामने 'कवि प्रिया' पुस्तक की एक स्त्री के रूप में १६ प्रभाव रूप, १६ शृङ्गारों में विभक्त करने की काव्यात्मक कल्पना विद्यमान न होती।

**केशव का रस-विवेचन —**

केशव का रस वर्णन कृष्ण और राधा का रस वर्णन है, मनुष्य मात्र के अन्तर्गत होने वाली रसानुभूति का विश्लेषण नहीं है जैसा कि उनके कथन "नवरस में ब्रजराज नित" से प्रकट होता है। इस प्रकार पाठक की दृष्टि से नहीं माना रस में मग्न राधा और कृष्ण के ही रसानुभव को वे प्रकाशित करते हैं। केशव ने 'रसिकप्रिया' में रस को विभाव, अनुभाव और संचारी भावों द्वारा प्रकाशित स्थायी भाव कहा है। यथार्थ में 'रसिकप्रिया' का उद्देश्य 'कविप्रिया' से भिन्न है। ('कविप्रिया' साधारण लोगों एवं नौसिंघियों के लिए है किन्तु 'रसिकप्रिया' काव्य रसिकों के लिए। जैसा कि नीचे के दोहे से स्पष्ट है —

अति रति गति मति एक करि विविध विवेक विज्ञास ।

रसिकन को रसिकप्रिया, कीन्ही केशवदास ॥

इसी कारण आगे आने वाले विद्वानों ने भी 'रसिकप्रिया' का ही उत्तेज विशेष किया है 'कविप्रिया' का कम।

केशव ने भावों और हावों की परिभाषा एवं विवरण दूँठे प्रकाश में दिया है। उन्होंने पहिले नवरसों के नाम दिये हैं और उसके पश्चात् सबसे प्रमुख शृङ्गार का वर्णन

किया है। केशव के विचार में शृङ्गार रस यहाँ होता है जहाँ पर प्रेम का अनुमान और उसका चतुराई में प्रकाशन पाया जावे। सयोग और वियोग के वर्णन के साथ साथ केशव ने लगभग प्रत्येक को 'प्रच्छन्न' और 'प्रकाश' दो भागों में बाँटा है। यथार्थ में प्रच्छन्न को तो रस की शक्ति ही प्राप्त नहीं होती क्योंकि स्थायी भाव जब विभाव, अनुभाव एवं सञ्चारी भावों द्वारा व्यक्त होता है तभी रस की दशा में पहुँचता है। अतः यह भेद उपयुक्त नहीं है। आगे के आचार्यों में हमें यह भेद देने की छोज़बर नहीं मिलता।

दूसरे 'प्रकाश' में नायक के लक्षणों और उसके अनुकूल, दक्ष, शठ, घृष्ट आदि प्रकारों का तथा तीसरे प्रकाश में नायिका-जाति का वर्णन है। इसमें पद्मिनी, चित्रिणी, शशिनी और हस्तिनी; स्वकीया, परकीया, सामान्या; फिर स्वकीया में मुग्धा के नवलपद्म, नवपोषणा, नवल अनगा, लज्जा ग्राह; मध्या के आरूढ़-यौवना, प्रगल्भमचना, प्राटुर्भूय मनोमया, रतिविचित्रा तथा प्रौढा ने समस्तरमजोविदा, विचिननिभ्रमा, अमामित-प्रौढा, लघामति और धीरा, अधीरा, धीराधीरा आदि प्रकारों का वर्णन है। काव्य-शास्त्र की दृष्टि से इनका कोई विशेष महत्व नहीं। इसी प्रकार से और वर्णन हैं। चौथे प्रकाश में दर्शन, पाँचवें में चेष्टा और सातवें में अष्ट नायिकाओं तथा मान आदि का वर्णन किया गया है।

छठवें प्रकाश भागों तथा हावों के वर्णन में लगाया गया है। भाव की परिभाषा केशव ने बड़ी स्पष्टता के साथ की है। (हुए, नेत्र और वचनों के मार्ग से जो मन की बात प्रकट होती है वही भाव है।<sup>१</sup> यह भाव की बड़ी व्यापक और साधारण परिभाषा है। इसके आधार पर केशव ने पाँच प्रकार के भाव कहे हैं— निभाव, अनुमान, स्थायी, सात्विक तथा न्यामिचारी।<sup>२</sup> केशव का निभावों का लक्षण सास्त्रीय नहीं है। केशव कहते हैं कि जिससे संसार में अनायास ही अनेक रस प्रकट होते हैं उन्हें निभाव कहते हैं।<sup>३</sup> विभावों से रस प्रकट होते हैं वह केशवदास ही कह सकते हैं। रस अतन है वह जिसका सहारा लेता है उसे आलम्बन और जिससे उद्दीप्त होता है उसे उद्दीप्त निम्बन कहते हैं। आलम्बन और उद्दीप्तन के जो अनुसरण हैं वही अनुमान हैं, ऐसा केशव का विचार है। यहाँ परिभाषा स्पष्ट नहीं है। अनुसरण का अर्थ बाद में काम करनेवाले ही लिया जा सकता

१. देखिये रसिकप्रिया ६ प्र० १

२. " " ६ प्र० २

३. " " ६ प्र० ३

है, स्थायी और सात्विक भावों के तो केवल, केशव ने नाम ही गिनाये हैं। व्यभिचारी की भी परिभाषा केशव ने अपने ढंग पर दी है—“जो भाव सभी रसों में उपजते हैं और बिना नियम के हैं उन्हें व्यभिचारी कहते हैं।” हावों की परिभाषा तो और भी अपूर्ण है।

इस प्रकार केशव ने इन सभी के नाम गिनाकर केवल इनका परिचय भर दिया है, विवेचन कुछ भी नहीं है। केशव, अनुभाव और सात्विक भावों के दो वर्ग करते हैं किन्तु उसका स्वयं कोई कारण तथा एक वा दूसरे से अन्तर स्पष्ट नहीं करते। इस सम्बन्ध में ‘रसिकप्रिया’ के प्रसिद्ध टीकाकार सरदार कवि कहते हैं कि दोनों में अन्तर यह है कि सात्विक भाव रस-विशेष के नहीं होने। उनसे हम यह पता नहीं लगा सकते कि क्या रस है, पर अनुभावों से रस विशेष का निर्देश हो जाता है।<sup>१</sup> किन्तु केशव ने अपने लक्षण या वर्गीकरण में कहीं भी यह कारण प्रकट नहीं किया। हावों के वर्णन में १२ हाव, हेला, लीला, ललित, मद, विभ्रम विहित, मिलास, किलकिंचित्, विविक्ष, मिथोक, मोहाहत और फुटमित के अतिरिक्त वे १३वा हाव ‘बोध’ भी मानते हैं। यह ऐसा ही है जैसा खूबमालवार है। किसी गूढ़ भाव का बोध हो बड़ा यह हाव केशव ने माना है।

वियोग शृंगार को केशव ने चार भेदों में वर्णित किया है:—पूर्वानुराग, करुण, १ मान और प्रवास। वियोग को दश अवस्थायें—अभिलाषा, चिन्ता, आदि केशव ने पूर्वानुराग की ही अवस्थायें मानी हैं, प्रवास की नहीं। करुणा रस और करुणा विरह में अन्तर केशव ने समझाया है।<sup>२</sup> जहाँ पर प्रेम के कारण विरहानुभूति या दुःख होता है वहाँ निरह और जहाँ पर किसी निपत्ति या मरण के कारण दुःखानुभूति होती है, वहाँ करुणारस होता है। प्रवास-निरह से प्रेम की परिपक्वता प्राप्त होती है। और विरह की यथार्थ अनुभूति इसी में होती है। इसकी चार अवस्थायें केशव ने मानी हैं। प्रथम

१. देखिये रसिकप्रिया प्र० ६, ११६

२ देखिये सरदार कवि की ६वें प्रकाश के १४वें छन्द की टीका।

“अब सात्विक को अनुभाव को इतने भेद है सात्विक रस को शापक नहीं जैसे कंठ स्वप्न स्वेद भयो तो या नहीं जानी जात कि भय ते या क्रोध ते है या ते न्यारो है अर अनुभाव ते जान परत पाते भयो है पाते रस के सय पांच हांग कहे।”

अवस्था तो वह होनी है जब निरोमी अपने प्रिय से अलग होना है परन्तु उसके विना रहना अच्छा नहीं लगता । दूसरी अवस्था भग्न-भ्रम की है जिसमें प्राकृतिक पदार्थों को देखकर संयोग ने दिना की स्मृति प्राप्ति है और वह दुःख का कारण होती है । शीतल की कूफ पागल बना देती है, शीतल वायु मिट्टी को अधीर कर देती है । रात मयानक होती है । तीसरी अवस्था अनिद्रा की होती है । निद्रा में दुःख सुनाया जा सकता है परन्तु इस अवस्था में निद्रा भी छिन जाती है । चौथी अवस्था निद्रा निवेदन की है जिसमें निद्रा किसी के द्वारा अपनी निद्रा-दशा का संदेश प्रिय के पास भेजता है ।

बारहवें और तेरहवें प्रकाश में सगी और उनसे कायों का वर्णन है और इसने गद चौदहवें में हास्य, कल्याण, वीर, मयानक, शीतल, अद्भुत, रौद्र, शान — गेप रसों का वर्णन है । हास का केशव ने गद हास, कल्याण, अतिहास, और परिहास चार प्रकारों में वर्णन किया है, किन्तु उदाहरणों में हास्य की भावना जाग्रत नहीं होती । प्रिय के अनिष्ट से कल्याण रस उत्पन्न होता है यथा “प्रिय के निग्रह करने आनन्द रस होत,” जिसके दो अर्थ हो सकते हैं प्रिय कोई अनचाही बात करता है अथवा प्रिय का अनिष्ट कोई करता है । कुछ भी हो केशव का विचार इस रस में पूर्णता लिये नहीं है क्योंकि कल्याण का प्रभाव केवल प्रिय ही के अनिष्ट से नहीं होता अपरिचित के अनिष्ट से भी उत्पन्न हो जाती है । इसी प्रकार अन्य रसों का वर्णन रहे ही संक्षेप में है ।

पन्द्रहवें प्रकाश में वृत्तियों का वर्णन है । केशवदास के अनुसार जिस शैली में कुछ रसों का वर्णन हो सके, वही वृत्ति है । इन्होंने कैशिकी, आरमटी, सात्वती, भारती आदि वृत्तियों को कह डाली है पर वृत्ति की परिभाषा नहीं दी है । यथार्थ में नाटक-मानिका के व्याकरण को वृत्ति कहते हैं ।<sup>१</sup> केशव ने यह नहीं बताया उन्होंने फाव्य की ही वृत्तियों में बताया है । नाटक को नहीं ।

“दीपद्वय वृत्ति कविष्वकी कश्चि केशव विधि चारि ।”

केशव के विचार ने कैशिकी में कल्याण, हास, शृङ्गार का वर्णन, सरल रसों में हास्य है । भारती में वीर, अद्भुत, हास का शुभ अर्थ में वर्णन होता है, आरमटी में रौद्र, मयानक, शीतल का समक हास्य-दि में वर्णन होता है, और सात्वती में अद्भुत, वीर, शृङ्गार, शान का इस प्रकार वर्णन होता है कि सुनने ही समझ में आ जावे । इस प्रकार भारती जो कि साहित्य दर्पण के अनुसार सभी रसों में है यथा—

शृंगारे वैशिकी, वीरे सात्वत्यारभटी पुन ।

रसे रौद्रे च बीमत्से, वृत्तिः सर्वत्र भारती ॥ ६, १११

केशव के अनुसार भिन्न है। वृत्ति केशव के अनुसार रस वर्णन की शैली जान पड़ती है।

१६वें अंशत् अन्तिम परिच्छेद में रस दोषों का वर्णन है जिन पर दोष के प्रकरण में विचार हो चुका है।

इस प्रकार केशवदास का महत्व सबसे प्रथम आचार्य होने के कारण ही है। केशव ने लेखकों में तो हैं ही किन्तु प्रिय प्रतिपादन की दृष्टि से केशव का काव्य शास्त्र के प्रियों का विवेचन भी उतना ही विशुद्ध है जितनी कि 'रामचन्द्रिका' की प्रबन्ध धारा। केशव ने पश्चात् से रीतिवाज्य की परम्परा भी नहीं चल पाई। हाँ यह सत्य है कि इनके द्वारा उस दिशा की ओर लेखकों का ध्यान आकृष्ट हुआ और संस्कृत काव्यशास्त्र का अध्ययन चल पड़ा। सम्भवतः उस समय संस्कृत के अधिक विद्वान् हिन्दी-लेखकों में न होने के कारण केशव के ग्रन्थों का आदर अधिक रहा, किन्तु बथार्थ में रीति परम्परा, चिन्तामणि त्रिपाठी से प्रारम्भ होती है। चिन्तामणि त्रिपाठी के ग्रन्थों में केशव के ग्रन्थों से स्पष्टता विशेष शास्त्रीय विवेचन और वैज्ञानिक आधार के साथ साथ स्पष्टता है। उदाहरण भी सुन्दर और उपयुक्त हैं। चिन्तामणि के साथ के लेखकों के आधार-ग्रन्थ केशव की भाँति मामूह दही उद्भट आदि प्राचीन आचार्यों के ग्रन्थ नहीं, परन्तु बाद वाले ग्रन्थ जैसे काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण आदि हैं जिनमें कि काव्यशास्त्र के ग्रन्थों का पूर्ण विस्तार के साथ विवेचन है। इन ग्रन्थों तक आते आते काव्य के सिद्धान्त पूर्ण स्पष्ट हो चुके थे। अलङ्कारों में भी आधार 'काव्यादर्श' न होकर 'चन्द्रालोक' और 'उत्तलयानन्द' हो गये थे। इसलिये अब आचार्यों में स्पष्टता हिन्दी के उदाहरणों को लेकर लिखने का ही ध्येय था और वह चिन्तामणि में हमें पूर्ण रूप से मिलता है।

### सुन्दर कवि का 'सुन्दर शृंगार'

केशव और चिन्तामणि के बीच में एक ग्रन्थ आता है जिसका उल्लेख आधार स्वरूप मया में चिन्तामणि ने अपनी 'शृंगार मन्त्री' में किया है। वह है 'सुन्दर शृङ्गार'। 'सुन्दर शृङ्गार' के लेखक सुन्दरकवि शाहजहाँ के दरबारी कवि थे और उन्होंने स० १६८८ में यह ग्रन्थ रचा था।



संवत् सोह सै वरस' बीते अट्ठासीति ।

कातिक सुदि पट्टी गुरुहि रच्यो अन्य करि प्रीति ॥

पुस्तक में केवल शृङ्गार-रस का वर्णन है । शृङ्गार-रस रसों में सर्वश्रेष्ठ है और नायक-नायिका शृङ्गार के मुख्य अंग हैं, अतः सुन्दर कवि नायिका-भेद को ही लेकर चलते हैं । उनका मुख्य उद्देश्य शास्त्रीय निरूपण नहीं जान पड़ता, वरन् शृङ्गार-रस को साधारण लोगों को समझाने का ही लक्ष्य है:—

सुरधानी याते करी, नरबानी नै रयाय ।

जाते मनु रसरीति को, सब से समझौ जाय ॥ १

नायिका भेद में साधारणतः प्रसिद्ध, नायक नायिका भेदों का बखाने है । इसी के अन्तर्गत अनुराग के प्रसंग में वे दो प्रकार का अनुराग-दृष्टानुराग और भूतानुराग वर्णन करते हैं । उसके पश्चात् व्यापक रूप से शृङ्गार-रस के दो भेदों का वर्णन है । भाव की परिभाषा अधिकांश केशव की भाषा की परिभाषा से मिलती जुलती है, जोकि भाव को मूल, ओलों व वचनों द्वारा मत की बात, का प्रकाशन मानते हैं । शृङ्गार विषय होने के कारण सुन्दर कवि लिखते हैं:—

सुन्दर मूरति देखि, सुनि, चित में उपजै भाव ।

प्रगट होई दग मोह से ते कहियत है भाव ॥ २०२ छन्द

‘सुन्दरशृङ्गार’ ग्रंथ में आठ सात्विक भावों और १६ प्रकार के हावों का वर्णन है । इसमें भी केशव का ‘बोष’ हाव नहीं है यद्यपि उनके वर्णन से इसमें ३ हाव तपन, मीग्वध और हाव अधिक हैं । निप्रलम्ब शृङ्गार का वर्णन भी उसी दृग का है जैसा केशव का । दश दशाग्रों में उन्होंने नौ दशाग्रों का वर्णन किया है और दसवीं मूल्य का नहीं उद्घाटन का भी निन्दित वर्णन है । इसमें विवेचन विशेष नहीं, फिर भी लक्षण और उदाहरण हैं स्पष्ट । लक्षण दोहा या दोहरा (हरिपद) छन्द में दिये हैं और उदाहरण कवित्त एव सवेसा में । इसमें शृङ्गार-रस का पूरा वर्णन है पर सचारी छोड़ दिये गये हैं । शृङ्गार-रस के विवेचन करने वाले ग्रंथों में यह अग्रगण्य है । सुन्दर को महाकवि की भी उपाधि मिली थी और इनकी बाजी क्याति थी । अतः प्रारम्भिक कुछ ग्रंथों में परिगणित होने के साथ ही दरबार के कारण भी इस ग्रंथ की प्रसिद्धि बहुत हो गई थी ।

## इ—रीतिकालीन काव्यशास्त्र-ग्रन्थों का अध्ययन

### रीतिपरम्परा का प्रारम्भ और विकास

रीतिकाल, सं० १७०० से १९०० वि० तक हिन्दी साहित्य के इतिहासकारों ने माना है। इसी काल में हिन्दी काव्यशास्त्र के ग्रन्थों की रचना प्रचुर रूप से हुई है। सुन्दर महाकवि के बाद और कोई कवि ऐसा नहीं मिलता जिसने चिन्तामणि के पहले काव्य-शास्त्र पर लिखा हो। चिन्तामणि का जन्म यद्यपि १६६६ सं० के लगभग माना जाता है पर मथार्यतः उनका रचनाकाल सं० १७०० वि० ही से प्रारम्भ होता है। अतः रीति-काल का प्रारम्भ इन्हीं से मानना उचित है। इसके अतिरिक्त, पद्धति और प्रणाली की दृष्टि से भी केशव की चलाई परम्परा आगे न बढ़ पाई, और चिन्तामणि के बाद ही इन्हीं की पद्धति पर आगे के कवियों ने लिखा। अतः रीतिकालीन काव्यशास्त्र का ही नहीं बरन् रीति-परम्परा का प्रारम्भ चिन्तामणि से ही मानना अधिक उपयुक्त है।

### आचार्य चिन्तामणि त्रिपाठी

चिन्तामणि त्रिपाठी की गणना, केशव के बाद के सबसे पहले आचार्यों में ही नहीं, सबसे पहले बड़े आचार्यों में होनी चाहिए। उनका जन्म हिन्दी के इतिहासकारों ने अनुमानतः सं० १६६६ वि० के लगभग और रचना काल १७०० वि० के लगभग माना है।<sup>१</sup> ये नागपुर के भोंसला राजा मुरारूद शाह के दरबार में थे उनके लिए इन्होंने अपना ग्रन्थ 'पिंगल' जिसमें छन्दों का स्पष्ट रीति से वर्णन है, लिखा जैसा कि नीचे लिखे दोहे से स्पष्ट है :

चिन्तामणि कवि को हुकुम कियो साहि मकरन्द ।

करी लच्छि लच्छन सहित भाषा पिङ्गल छन्द ॥<sup>२</sup>

साहित्य के इतिहास-लेखकों ने इनके 'काव्य विवेक', 'कविकुलकल्पतरु', 'काव्यप्रकाश', 'पिंगल', 'रामायण' और 'रसमञ्जरी' नामक ग्रंथों का उल्लेख किया है। प्रथम पाँच का

१. देखिये 'मिश्रबन्धु विनोद' भाग २, पृष्ठ ४०८

तथा 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' पृष्ठ २६२

२. राज पुस्तकालय इत्यादि में खेख ईला देवी प्रति से।

उल्लेख शिवगिह के आधार पर है<sup>१</sup>। 'मिथन्नु विनोद' में यह उल्लेख है कि 'कविकुल कल्पतरु' और 'मिगत' मिथन्नुओं का देगा है और 'रममंजरी' नामक ग्रन्थ नागरी प्रचारिणी की प्रथम प्रैषादिष मिथोई के अनुसार है। अन्य ग्रन्थों में 'वाच्यविवेक' एवं 'वाच्य प्रकाश' के देखे जाने का उल्लेख यहाँ नहीं मिलता। हिन्दी के इतिहासकारों ने शिवगिह और मिथन्नु के आधार पर उपर्युक्त ग्रन्थों का उल्लेख तो किया है पर कोई विशेष परिचयात्मक अथवा विवेचनात्मक विवरण ग्रन्थों का नहीं मिलता। 'कविकुल कल्पतरु' और 'रममंजरी' का भी सम्बन्ध पवित्र और रिचिन न तो शिवगिह, 'संगी' और मिथन्नु 'विनोद' में है और न अन्य इतिहासग्रन्थों में ही।

गुरुजी के इतिहास में गीतरालीन कवियों का विवरण अधिराज मिथन्नु 'विनोद' के आधार पर है और यत्र तत्र कुछ विवेचन को दोहराकर कोई नवीन सूचनाएँ भी नहीं हैं। इन गीतकार कवियों का सम्बन्ध इतिहास लिखने का कष्ट किसी भी लेखक ने अभी तक नहीं उठाया। रीतिवालीन अधिराज कवियों और विशेषकर वाच्य शास्त्र पर लिखनेवाले कवियों के ग्रन्थ आजकल के प्रकाशकों अथवा पुस्तक विवेकाओं के यहाँ भी नहीं मिलते। ये तो प्रायः नागरी प्रचारिणी सभा के से सम्बन्धवालों और विशेषकर राजपुस्तकालयों में ही मिलते हैं। पर चिन्तामणि के 'वाच्यविवेक', 'वाच्यप्रकाश' आदि ग्रन्थों का पता उनमें भी नहीं मिलता। दत्तिया के राजपुस्तकालय में इनके तीन ग्रन्थ ('कविकुलकल्पतरु', 'शृङ्गार मंजरी' और 'मिगत') इस निम्न के लेखन के देखे हुए हैं और उन्हीं के आधार पर इसका प्रगल्भी पंक्तिर्वा में विवरण है। 'रममंजरी' जिनका उल्लेख नागरी प्रचारिणी सभा की प्र० नं० १०० में है, सम्भवतः यही 'शृङ्गार-मंजरी' हो जो (मागुदत्त कृत) 'रस मंजरी' के आधार पर ही है।

### कविकुलकल्पतरु—

कविकुलकल्पतरु का रचना काल म० १७०७ है। इसमें चिन्तामणि ने २१५ साधारण आकार से बड़े पृष्ठों में वाच्य गुण, अलंकार, दोष, सन्दर्भशक्ति आदि प्रमुख

१. देखिए विधवन्धु विनोद, भाग २, पृष्ठ ४०१।

तथा हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ११२।

२. दत्तिया राजपुस्तकालय में प्राप्त पुस्तक के आधार पर जो जनवरी सन् १८०५ ई० में नवलकिशोर के पत्थर के छापेखाने (पुष्पाथ यन्त्रालय) में प० महेशदत्त के द्वारा छपी थी।

और महत्त्वपूर्ण काव्यशास्त्र के ग्रंथों पर प्रभाव डाला है। इसमें लगभग सभी कवियों का वर्णन है। इसका आधार अनेक संस्कृत के ग्रन्थ हैं, जिनका सम्यक् अध्ययन करने के उपरान्त चिन्तामणि ने इस ग्रन्थ का निर्माण किया और उन्हीं ग्रन्थों के आधार पर हिन्दी काव्य का विवेचन किया, जैसा कि नीचे के कथन से प्रकट है :—

जो सुरवाणी ग्रन्थ हैं तिनको समुक् विचार ।

चिन्तामनि कवि कहत है, भाषा कवित विचार ॥

फिर भी इसका अधिकांश आधार भग्मट का 'काव्यप्रकाश' और विश्वनाथ का 'साहित्यदर्पण' है।

चिन्तामणि की परिभाषाएँ बड़ी स्पष्ट हैं और गोलचाल की भाषा में हैं। काव्य का लक्षण देने में वे विश्वनाथ के साहित्य दर्पण की 'वाक्य रसात्मकम् काव्यम्' परिभाषा का आधार लेते हुए रहते हैं :—

'वाक्यरसात् रसमै शु हे कवित् कह्यै सोय'

और इसी दोहा में आगे चलकर कहते हैं कि काव्य दो भाँति का है गद्य और पद्य :—

'गद्य पद्य द्वै भाति को सुरवाणी में सोय ।'

इससे स्पष्ट है कि चिन्तामणि के समय तक हिन्दी में गद्य काव्य का अभाव तो था ही, जो कुछ हिन्दी में गद्य था उसे काव्य की संज्ञा देना भी स्वीकृत न था। यह भेद संस्कृत के काव्य के आधार पर है। यह बात उनके इसके बाद वाले गद्य व पद्य की परिभाषा यताने वाले दोहे से भी स्पष्ट है :—

'छन्द निबद्ध सुपद्य कहि, गद्य होत बिनु छन्द ।

भाषा छन्द निबद्ध सुनि, सुकवि होत सावद ।'

चिन्तामणि का विश्वास है कि भाषा में छन्द-बद्ध काव्य को ही लिखकर और पढ़कर आनन्द प्राप्त होता है। इससे स्पष्ट है कि हिन्दी में उस समय गद्य लेखन का विचार ही अकुरुित नहीं हुआ था। 'कविमुलकल्पतरु' ग्रंथ में छन्द का विचार नहीं करते और यथार्थ में वह काव्य शास्त्र के क्षेत्र से अलग है जैसा कि पहले बताया जा चुका है। उसने लिखे अपने ग्रन्थ 'पिंगल' के देखने के लिए कहते हैं।

मेरे पिङ्गल ग्रंथ से समुक्छे छन्द विचार ।

रीति सुभाषा कवित की धरनत सुधि अनुसार ॥

इससे एक बात और भी स्पष्ट होती है कि इनका 'पिगल' ग्रन्थ 'कविकुलकल्पतरु' की रचना के पूर्व ही निर्मित हो चुका था ।

भाषा-भाष्य या विवेचन प्रारम्भ करने के पूर्व ने एक बार फिर काव्य या कविता या कविता की परिभाषा स्पष्ट करते हुए कहते हैं—

सगुन अलङ्कारन सहित, दोषरहित जो होइ ।

शब्द अर्थ वारौ कवित विबुध कहत सब कोइ ॥

इस परिभाषा में स्पष्टतया मम्मट के 'काव्यप्रकाश' की 'परिभाषा' की छाया है । केवल इस परिभाषा में अन्तर यह है कि (मम्मट 'अनलङ्करी पुनक्वापि', अलङ्कार से हीन भी काव्य मानते हैं परन्तु चिन्तामणि उसे 'अलङ्काररहित' ही रखते हैं) इस प्रकार इन्होंने रस व अलङ्कार दोनों को महत्व दिया है । इससे साथ ही काव्य का स्वरूप पूर्ण रीति से स्पष्ट किया है । कवित पुरुष को लोक रीति के रूप में<sup>१</sup> वर्णित किया गया है और उसी कवित पुरुष के विभिन्न अंगों के वर्णन में काव्य भीमासा भी है ।

गुणों का वर्णन सर्वप्रथम है । गुणों के वर्णन में भी यही स्पष्टता है । चिन्तामणि के विचार से माधुर्य गुण, संयोग शृङ्गार में सुखद और चित्त को द्रवित करनेवाला होता

१ 'तद्वदोपौ शब्दार्थौ सगुणावनलङ्करी पुन क्वापि' ।

—काव्य प्रकाश, प्रथम उदलास, सू० १

२. जे रस आगे के धरम ते गुन बरने जात ।

भातप के ज्यों सुरतादिक निहचल अवदात ॥ ८

सभे अये छपु बाँधये, जोवित रस जिय जानि ।

अलङ्कारहरादि ते उपमादिक गन आनि ॥ ९

श्लोपादिक गन सुरतादिक से माने चित्त ।

बरनौ रीति सुभाव ज्यों वृत्ति वृत्ति सो मित्त ॥ १०

पद अनगुन विग्राम सो सजा सजा जानि ।

रस आस्वादन भेद जे पाक पाक से मानि ॥ ११

कवित पुरुष की साज सब समस्त लोक की रीति ।

गुन विचार अब करत हों, सुनौ सुकवि कदि श्रुति ॥ १२

—श्रीमत्कविकुल भूषण चिन्तामणि विरचित कविकुल कल्पतरु ।

है, किन्तु वही माधुर्य प्रयोग, करुण, और शांति में भी अधिन विशेषता के साथ प्रस्तुत होता है। अतः यह कविता का स्वर है—

जो संयोग गङ्गा में मुखद द्रवाचे चित्त ।

सो माधुर्य बतानिये, यह ही तब कविच ॥

सो संयोग गङ्गा से करुण मध्य अधिकाप ।

विप्रलयभ भर सांतरस तामें अधिक बनाप ॥

इसी प्रकार ओज गुण के लक्षण और उसके आधारभूत रसों का वर्णन करते हुए वे कहते हैं—

दीप्ति चित्त विस्तार को हेतु ओज गुण जानि ।

सु तो धीर भीमस्य अह रौद्र क्रमादिक मानि ॥<sup>१</sup>

इसके उपरान्त उन्होंने प्रसाद गुण को यही सुन्दरता से स्पष्ट किया है। जैसे एने ई धन को आग में डालने से आग स्वभावतः प्रवेश करती है और जैसे स्वच्छ जल में अपने आप सरलता झलकती है ऐसे ही प्रसाद गुण में अर्थ, अक्षर के साथ ही झलकता है।<sup>२</sup> चिन्तामणि के विचार में इन्हीं तीन गुणों में से कहीं किसी के छिप जाने से, कहीं दोषों के अभ्यास से और कहीं एक से अधिन गुणों के आने से दस गुण होने हैं; अतः उन्होंने दस गुणों का वर्णन नहीं किया। इतना ही नहीं, वे कौन अक्षर, कौन मात्राएँ, किस रूप में, किस गुण में आवश्यक हैं इसका भी पूरा विवरण देते हैं जहाँ पर जिस आचार्य के विचार से कोई बात कहते हैं उसका भी उल्लेख है। आगे की परिभाषा 'मम्मद के आधार पर देते हुये वे लिखते हैं—

पद आरोहरोह सो ओज समाधि प्रकार । -

ऐसे ओजहि गनत है मम्मद बुद्धि विचार ।

( 'ओज' गुण में सयुक्ताक्षर का विशेष प्राधान्य रहता है उदाहरणार्थ—

इक पद फल खात इक वृत्त किञ्चकति भक्ति ।

चिन्तामनि यत्नवन्त इक घावत अद्भुत गति ॥

— कविकुलकल्पतरु पृष्ठ ५-२५ छ०

१. देखिये दीप्यात्म विस्तृत है तुरो जो वीरसंस्थितिः ॥ ६६

— काव्यप्रकाश, अष्टम उल्लास

२. सूखे ई धन आगि, ज्यों स्वच्छ नीर की रीति ।

भक्तके अक्षर अर्थ जो सो प्रसाद गुण नीति ॥

यह पूरा वर्णन मम्मट के 'काव्यप्रकाश' के ही अधिकांश आधार पर है।

दूसरा अध्याय शब्दानुकारों का है। चिन्तामणि ने विचार से शब्द और अर्थ दो प्रकार की गणियां ने करके शब्द और अर्थ दो प्रकार के अलंकार होने हैं।

'शब्द अर्थ गतिभेदों से अलंकार हैं भोति।'

इसमें अलंकारों की परिभाषायें और उदाहरण दोनों ही स्पष्ट और सुन्दर हैं। 'वनोक्ति' की परिभाषा देखिये—

और भोति के बन्धन को और लगावे कोइ।

कै इलैष कै काकु सों चकोकि हैं दोइ॥

उदाहरण — गुरु घरबस परदेश निय, आयो छलित बरनत।

अलि कुल कोकिलता बिना, नहि ऐँई सखि का॥

इसी अध्याय के अन्तर्गत उन्होंने 'वृत्ति' और 'शैलि' का भी वर्णन किया है।

तीसरे अध्याय में अर्थालंकारों का वर्णन है इसमें भी उदाहरण बड़े सुन्दर हैं। चिन्तामणि इसके पश्चात् चौथे, पाँचवें, छठे अध्यायों में क्रमशः दोष, नादिका भेद, हास भाषा आदि का विवरण देते हैं। सनवें अध्याय में शृङ्गाररस का वर्णन है और आठवें अध्याय में अन्य ८ रसों का। सभी रसों का उनके विभाव, अनुमान, स्थायी, स्वीचारी आदि अंगों के साथ वर्णन किया गया है। इस प्रकार इसमें काव्यशास्त्र के लगभग सभी अंगों का वर्णन है। विचार की मौलिकता के कारण से इसका महत्व चाहे न हो, पर विषय के स्पष्ट निवेदन और पूर्णता का महत्व इसमें अवश्य है। इसका अधिकांश लक्षणों और उदाहरणों दोनों में, आधारग्रन्थ मम्मट का 'काव्य प्रकाश' है, यद्यपि 'साहित्य दर्पण' और 'दशरूपक' आदि ग्रन्थों में भी सहायता ली गई है।

शृङ्गारमंजरी

चिन्तामणि चित्ताटी का दूसरा शीघ्र ग्रन्थ 'शृङ्गारमंजरी' है। यह नादिका भेद का ग्रन्थ है। यह ग्रन्थ चिन्तामणि ने शादिकान के कुछ बड़े मूर्खों के प्रचलित गानों के नाम पर, उन्हीं के लिए रचना की। ग्रन्थ के अंत में ग्रन्थ में चिन्तामणि ने

१. इसको हस्तलिखित रूप में खेसक ने दक्षिण के राजपुत्रकाष्ठ में देखा था और उसी के आधार पर इसका विवरण है।

प्रपना नाम नहीं लिखा, वरन् बड़े साहिब या हो नाम लिखा है। पुस्तक का अन्त इस प्रकार है :—

“इति श्रीमन्, महाराजाधिपति गुरुदत्तधर्मि मनि प्रभाराजिनी राजित चरन राजीव साहिबराज गुरुराज सनुज साहि बडे साहिब अफसर साहि निरचिता शृंगारमञ्जरी - समापता ।”

किन्तु ग्रन्थ के प्रन्तर्गत छन्दों में चिन्तामणि का नाम आता है अतः यह निष्कर्ष निश्चलता है कि चिन्तामणि त्रिपाठी ने इसे बडे साहिब अफसर साहि के नाम से लिखा जिससे यह प्रगट होता है कि चिन्तामणि की अवसर का भी राज्याश्रय प्राप्त था। ये उस के समकालीन थे और ‘शृङ्गारमञ्जरी’ की रचना स० १६६२ नि० के पहले हुई होगी। किन्तु यह बात ऐसी नहीं; बडे साहिब अफसर साहि, गोउ राजा मकरन्दसाह के बराबर, सम्भवतः पौन थे।

अब चिन्तामणि नाम प्रायः ग्रन्थ के अधिकांश छन्दों में आया है। उदाहरणार्थ अपने आश्रयदाता की उपाई में वे कहते हैं :—

सहस्र बदन होहि जग में सकल जीव बदन बदन जो सहस्र रमना धरै ।  
सह रसनानि में जो सारदा गिराजै गुन पारहि न पावै कोटि रूप कयो करै ॥  
और पातसाहि साहिबराज के सूरज गुनगन ना करत कर पानि पूर सों भरै ॥  
~~सो बड़ाई बडे साहिब की एक रसना सों कौन भोतिन कही परै ।~~

दूसरा छन्द उनकी ही प्रशंसा का देखिये जिससे कि यह चिन्तामणि की रचना स्पष्ट होती है :—

१. ‘कविकुल करपतर’ के ६६ प्रकरण के १८१, १८६, १८७ छन्दों में चिन्तामणि ‘शृङ्गारमञ्जरी’ का उल्लेख करते हैं। अतः यह कविकुल करपतर से पूर्व की रचना है। उदाहरणार्थ—

“प्रोपित भट्ठा का को लक्षण । शृङ्गारमञ्जरी यथा  
प्रवक्ष्यत भट्ठा का और जानि । प्रवक्ष्यत प्रिया सुनि और मानि ।  
प्रोपित भट्ठा का और एक । यो तीन भोति यको विवेक ॥ १८६  
बडे साहिब अपने ग्रन्थ माँह । निनैय कोन्हों कधि बुद्धि नाह ॥”

—चनिमुल करपतर

० देखिये ‘हिस्ट्री आफ् सी० पी० वेल्ड यरार, खे० जी० एन० सोड ।



सौंदर्य है सन्तत 'विभुधनि' सौ मंडित कवि 'चिन्तामणि' कहै सब निदि  
पूर्ण के लाप अभिलाप सब लोगनि के जाके पंच सास सदा जावत  
सुन्दर सरूप सदा सुमन मनोहर है जाको दरसन जा नैननि को  
पीर पातसाहि साहिराज रनाकर सँ प्रकटित भए हैं बड़े साहिब  
इस प्रकार प्रशंसा करने के उपरान्त अत्र अगले छन्द में :-

'शृंगारमजरी' ग्रन्थ का रचयिता माना है किन्तु 'चिन्तामणि' की छाप नहीं,  
गुरु पद कमल भगति मोद भगन के सुकरन शुगत बवाहिर कल  
निज मति ऐसी भौति धारित करत जाते औरनि के मत लघु जागत  
सकल प्रथीन प्रथ लिपिन विचारि कहै चिन्तामणि' रस के समुहनि सख  
साहिराज नंद बड़े साहिब रसिक राज शृंगार मजरी ग्रन्थ रुबिर रस  
इस से यह बात स्पष्ट है कि 'शृंगारमजरी' उन्हे साहिब के नाम  
ने लिखी है। चिन्तामणि के द्वारा उपर्युक्त छन्दों में मानों भूमिका के  
का परिचय दिया गया है। यह यहाँ भी ठीक है कि जैसे भूमिका लेखक यहाँ  
कर्त्ता से अधिक प्रसिद्धि का व्यक्ति होना है वैसे ही कम से कम साहित्यिक  
चिन्तामणि अपने आभयदाता से अधिक प्रसिद्धि के हैं। परन्तु बात ऐसी नहीं है।  
पूरा चिन्तामणि का लिखा है। इसका केवल यही तात्पर्य है कि बड़े साहिब  
साहि के सामर्थ्य में चिन्तामणि ने यह ग्रन्थ लिखा है कि हम अधिकारी  
के ग्रन्थों में देख सकते हैं। केशव ने भी अपने ग्रन्थ 'रसिकप्रिया' के अन्त में  
'इति भौतन्त्रशराउकुमार इत्यादि' के अन्त में 'अनरस उर्जनी  
नम गेडरा प्रकाशः' के अन्त में 'मिरोचितायो रसिकप्रियाया' रस 'अनरस उर्जनी  
'शृंगारमजरी' इत्यादि' ॥ इसी प्रकार प्रत्येक प्रकाश के अंत में भी है अतः यह

'शृंगारमजरी' ग्रन्थ भी इसी प्रकार चिन्तामणि दिया ही लिखा है।

अन्य नाविका मेद ग्रन्थों की भौति केवल रस-युक्त कविता के  
नहीं है उनके लिए और लक्षणों की अपूर्णता व नियमन हीनता में युक्त ग्रन्थ  
इसके अन्त में  
साँ ने तब ही प्रारम्भिक चर्चा में सभी बातों को स्पष्ट कर दिया है।  
को दूरकर, प्रसिद्ध ग्रन्थों के आधार पर आपश्चय और पूर्ण  
प्राचीन ग्रन्थों में कहीं है उसे दूर करने हुए चिन्तामणि की आयोजना  
छन्दों में स्पष्ट की है :-

अरिमल शृंगारमजरी रसिकप्रिया रसार्णव प्रसारद्वी व सुन्दर  
मिरोचितायो रसिकप्रियाया रस 'अनरस उर्जनी' काव्यप्रकाश प्रमुख ग्रंथ  
अचारि अरुण उरुज अ

नीनोदाहरणानुसार नायका भेद कल्पित करि तिनके लच्छन लक्षि कल्पि अरु जिनि उदाहरन नाहीं तिनि के उदाहरन बनाई जिनि के नाम नाहीं तिनके नाम रचि उक्त नाम स्थल विषे उक्त नाम राखि विस्तार करन स्थल विषे विस्तार करि संक्षेप न स्थल विषे संक्षेप करि सर्व स्थल साधारन लच्छन के साधारन उदाहरन करि प्राचीन चीन लच्छननि में ये उपयुक्त उदाहरन हैं ते ते उक्त नाइका भेद में लिखि चरचा ग्रन्थ रूप लच्छन उदाहरन ग्रन्थ पद्यरूप लच्छन उदाहरन नाइका भेद शृङ्गार हास्य करना और भयानक अद्भुत सात नव रसनि में शृङ्गार प्रधान है ताते शृङ्गार सालम्बन भाव नायिका नायक तिनके सहाय सख्यादिक अंगरसानुवृत्त सात्विक भाव पूर्वोक्त ग्रन्थ नैत पद्मिन्यादि जाति संकर भेद ऐसे प्रकार सरस आरोप विशेष निरूपियतु है ।”

यह एक प्रकार से प्राक्कथन के रूप में है । यहाँ एक बात यह भी स्पष्ट हो जाती है कि चिन्तामणि ने यद्यपि संस्कृत तथा हिन्दी-ग्रन्थों का आधार लिया है फिर भी उनका देश्य अपने विषय और विवेचन को पूर्ण बनाने का ही है । जैसा कि ऊपर के उद्धरण प्रकट है । जहाँ लच्छनों में कमी है वहाँ पर उनकी पूर्ति करके और जहाँ उदाहरणों में छुट्टि है वहाँ उसे दूर कर विवेचन को पूर्ण बनाने का प्रयत्न है । अतः यह कहा जा सकता है कि चिन्तामणि का प्रयत्न एक कवि की भाँति लच्छनों के आधार पर कविता पर मात्ता अथवा केशव की भाँति हथर उधर के संस्कृत ग्रन्थों के हलके अध्ययन का रोज्य देना नहीं, बल्कि किसी भी शास्त्रीय विवेचन को पूर्णरूप से स्पष्ट करके उसे तपुष्ट और साग रूप में हिन्दी-प्रेमियों और विद्वानों के सामने रखना है । इसी लगन के कारण उनका आचार्यत्व असंदिग्ध है ।

‘शृङ्गारमंजरी’ में उपर्युक्त कथन के बाद चिन्तामणि नायिका के लच्छनों का निरूपण करते हैं और फिर उसके उदाहरण देते हैं । इस ग्रन्थ की यह भी विशेषता है, जैसा कि उपर्युक्त उद्धरण से भी स्पष्ट है, कि बीच बीच में मथालोक व्याख्या ‘चर्चा’ के रूप में भी लगी है । चर्चा में पहले ‘रममंजरी’ के रचयिता भानुदत्त के अनुसार लच्छन देकर फिर उसको हिन्दी-गद्य में अनेक आवश्यक प्रश्नों को उठाकर, पुनः प्रत्येक शंका का निवारण करते हुए वे आगे बढ़ते हैं । इस प्रकार चिन्तामणि का ढग संस्कृत विद्वानों का सा वेदता से भरा हुआ, सीधा और व्यावहारिक है जिससे कोई भी बात सीधे समझ में आ जाती है । इस प्रकार लच्छन और उदाहरण के बाद चर्चा का विशेष महत्त्व है । चर्चा उर्वर नहीं मिलती । जहाँ पर विषय सीधा है वहाँ पर कोई भी व्याख्या नहीं, किन्तु जहाँ

पर विषय कुछ उलझा और गंभीर है वहाँ पर चर्चा भी काफी विस्तृत है। एनाथ हगलों पर तो यथ की ५० पक्तियों तक एक ही चर्चा विस्तृत है। 'शृङ्गारमञ्जरी' में भानुदत्त की रसमञ्जरी का प्रधान आधार है और इसका निर्देश स्वयं चिन्तामणि अपने ग्रंथ में करते जाते हैं।

इस ग्रंथ में शृङ्गार को छोड़कर और रसों का वर्णन नहीं है, किन्तु नायिका भेद विषय पर व्याख्या सहित पूरा प्रकाश डाला गया है। इसका विषयक्रम प्रचलित और वर्गीकरण व्यापक ढंग पर है किन्तु व्याख्या ऐसी और ग्रंथों में समान्यतः अप्राप्य है।

यथार्थ में चिन्तामणि निपाठी यद्यपि सैद्धांतिक नवीनता को लेकर नहीं चले फिर भी उनका उद्देश्य अपने विषय की उपयुक्त परिभाषा देना, सुन्दर और उचित उदाहरणों से स्पष्ट करना और आवश्यक व्याख्या से समझाना है। एक आचार्य के लिए ये तीनों बातें उच्च गौरव दायिनी हैं। काव्यशास्त्र के लगभग सभी ग्रंथों का विवेचन कर यह उन्होंने स्पष्ट कर दिया है कि उनका सखा का अध्ययन काफी गंभीर था। केशव-की भाँति वे विषय का केशव परिचय नहीं देते, बरन् उसका पूर्ण निरूपण करते हैं। उनका विषय निरूपण और समझाने का जो अपना ढंग है वह भी बड़ा उपयुक्त है। इतना हम उनके विषय में उनके केवल दो ही प्राप्य ग्रंथों के आधार पर कहने का साहस करते हैं। यदि सभी ग्रंथ प्राप्य हों तो बहुत सभ्य था कि उनकी महत्ता सबसे ऊँची होती। 'काव्य विवेक' और 'काव्य प्रकाश' ऐसे ग्रंथ जिनने नाम में ही बड़ा आकर्षण है वे अवश्य उत्तम ग्रंथ होंगे। इसके साथ ही साथ रोद का विषय यह है कि उनके पश्चात् इस प्रकार का उद्देश्य लेकर आने वाले लेखक बहुत कम हुए, अन्यथा यह बहुत कुछ सभ्य था कि हिन्दी काव्य शास्त्र का यथार्थ विकास महत्वपूर्ण रीति से होता।

### तोष का 'सुधानिधि'

चिन्तामणि के ग्रंथों का यथार्थ समय क्या था ? इसका पता निश्चित रूप से नहीं चलता, किन्तु यह कहा जा सकता है कि सत्रहवीं शताब्दी का अन्त और अठारहवीं का

१. चिन्तामणि ने वही वहाँ अपना उपनाम 'श्रीमणि' और कहीं कहीं 'मनि' भी प्रयुक्त किया है। यथा—

'माय्य ग्रंथ ते कदत 'मनि', म्यग अधिक बहूँ होइ।

सो जन उगम काव्य है, यह जानत कवि कोइ ॥" ६, २

"साँझ समै नख ते मिरा ली 'मनि' मुन्दन मँजुष्य भग सिंगारे ॥

—यदि इत कलकत्ता, पृ० १५८

प्रारम्भ ही उनका रचना काल रहा होगा। इसी समय का लिखा तोप का 'सुधानिधि' ग्रन्थ है जिसका निर्माण काल सन् १६६१ वि० है :—

संयत खोरह सै बरस गो इकानवे चीति ।

गुरु आपाद की पूणिमा रच्यो ग्रन्थ हरि प्रीति ॥ १५२

'सुधानिधि' रस विवेचन का ग्रन्थ है। १८३ पृष्ठों और ५६० छन्दों में इसका निरूपण हुआ है। अयोध्यागिरेश के पुस्तकालय में इसकी सुरक्षित एक १६४८ सन् की प्रति से प्रकट होता है कि ये सिंगरौर के रहनेवाले चतुर्भुज शुक्ल के पुत्र थे<sup>१</sup>। लेखक ने भारत-जीवन प्रेम में सन् १८६२ में मुद्रित तथा भारतजीवन सम्पादक बाबू रामकृष्ण वर्मा द्वारा प्रकाशित प्रति देखी है जिसका प्रतिनिधि काल सन् १६८५ है जैसा ग्रन्थ के अन्त में प्रकट होता है :—

सर भुति विधि महि माघ बदि तिथि द्वितीया दिन मन्द ।

जित्यो सुधानिधि ग्रन्थ यह सत्त सुकवि सानन्द ॥ ५६०

इसमें मिश्रच्छन्दों द्वारा दिया तोप कवि का यथार्थ परिचय देनेवाला छन्द निम्नांकित है :—

शुक्ल चतुर्भुज को सुत तोप बसै सिंगरौर जहाँ रहि बानो ।

दक्षिण देश नदी निकटै दस कोस प्रयागहि पूरब मानो ॥

सोधि कै सुख पढ़ेंगे सुबोध सु हों न कष्ट कवितारथ जानों ।

केलि कथा हरि शधिका की पद छेम जयामति प्रेम बखानों ॥ १५४

रचना काल का सचेत करनेवाला ५५५ नौ दोहा है जो ऊपर दिया जा चुका है। अतः इससे स्पष्ट है कि 'विनोद' का रचना काल ही ठीक है, शुक्लजी—द्वारा दिया सन् १७६१ रचनाकाल ठीक नहीं है। सिंगरौर स्थान शृङ्गीश्वरि की तपोभूमि तथा रामायण-प्रसिद्ध शृङ्गवेरपुर ही है।

तोप ने 'सुधानिधि' ग्रन्थ में नवरत्नों, भावों, भावोदय, भावशान्ति, भावशबलता, रसाभास, रसदोष, वृत्ति, तथा नायिका भेद का वर्णन किया है। नायिका भेद अष्ट में विवेचन विशेष नहीं, पर उदाहरण काव्यात्मक है। सरा, सरती भेदों का भी उड़े विस्तार से वर्णन है, हाव-वर्णन भी इनका बड़ा सुन्दर है। वियोग की दश दशाश्रों के उदाहरण

पड़े ही मनोहारी हैं पर विवेचन नहीं। शृङ्गारेतर रसों, संचारियों आदि का विवेचन कम है, पर उदाहरण अच्छे हैं। रस वर्णन की कोई भी बात इन्होंने छोड़ी नहीं है। प्रायः लक्षण दोहों में और उदाहरण, कवित्त, सवैया, छप्पय, दोहा आदि छन्दों में हैं। यह ग्रन्थ है यद्यपि अच्छा, परन्तु अधिकांश प्रयत्न काव्यात्मक ही है।

### जसवन्तसिंह का 'भाषा-भूषण'

महाराज जसवन्तसिंह का 'भाषा भूषण' अलंकार पर सबसे प्रसिद्ध और इस विषय पर सबसे अधिक पठित ग्रन्थ है। यद्यपि इसमें अलङ्कारों का ही वर्णन प्रधान है परन्तु उनका सक्षेप में शुद्ध और उपयुक्त उदाहरणों के साथ बड़ा ही उपयोगी विवरण है जिसको कि लोगों ने बग़ैर करने के लिये भी प्रयुक्त किया है। उन्होंने दोहा में ही एक पद में लक्षण और दूसरे में उदाहरण देते हुए इसे स्मरण योग्य बनाया है। सक्षेप में होते हुए भी शुद्ध और पूर्ण होना इसका प्रमुख गुण है। इसका रचनाकाल अठारहवीं शताब्दी का प्रारम्भ है। प्रथम प्रकरण में रस का विवेचन है जिसके विषय नायक भेद, नायिका के जाति भेद, अवस्था भेद, परकीया के छ' भेद, नायिका के नव भेद, मान, सात्विक भाव, दस हाव, निरह की दश दशायें, रस, स्थायी भाव, उद्दीपन, आलम्बन, विभाव, अनुभाव, तथा संचारी भावों का वर्णन है। दूसरे प्रकरण में भेदों सहित १०८ अलङ्कारों का वर्णन है। अधिकांश उनका वर्गीकरण निदानों की दृष्टि से नहीं बरन् विचार्यों की दृष्टि से बड़ा ही सुन्दर है। अर्थालङ्कारों का ही वर्णन विशेष है। शब्दालङ्कारों का वर्णन उड़े सक्षेप में है।

'भाषा भूषण' के रचयिता आचार्य विद्वान् हैं। इसका आधार जयदेव का 'चन्द्रालोक' है और उसी की शैली भी अपनाई गई है। वहीं कहीं जसवन्तसिंह ने 'भाषाभूषण' में इतना सक्षेप संकेत किया है कि संस्कृत सूत्रों की भाँति उनकी व्याख्या आवश्यक है। इसी के फलस्वरूप इसकी अनेक टीकायें हुई हैं। प्रसिद्ध तीन टीकायें, वशीधर की अलङ्कार रत्नाकर टीका (संवत् १७६२), प्रतापसिंह की टीका और गुलाब कवि की अलङ्कारचन्द्रिका हैं। इसके अतिरिक्त भी टीकायें हुई हैं। 'भाषाभूषण' में सक्षेप में अलङ्कार के सभी तत्त्व आगये हैं। इसी से इसका प्रचार काव्यशास्त्र के ग्रन्थों में सबसे अधिक हुआ है।

जसवन्त सिंह के बाद छेमसम का 'प्रतेक प्रकाश' जो कि अलंकार व नायिका भेद का ग्रन्थ है, शम्भुनाथ तथा सम्भा जी के 'नायिका भेद', मदन के 'रस रत्नावली' और

‘रसविलास’ जो रस और नायिका भेद के ग्रंथ हैं, आते हैं, किन्तु इनमें कोई भी शास्त्रीय विवेचन नहीं है। मंडन मिश्र के उदाहरणों के छन्दों से उनकी काव्य-प्रतिभा का तो पता चलता है पर लक्षण नहीं मिलते अतः शास्त्रीय विवेचन की दृष्टि से महत्वपूर्ण ये ग्रंथ नहीं कहे जा सकते। इनके बाद हमारे सामने ऐसे कवियों के ग्रंथ आते हैं जो कि आचार्यत्व के लिये तो नहीं परन्तु कवित्व के लिये रीति कालीन सर्व श्रेष्ठ कवियों में हैं और ये हैं आचार्य चिन्तामणि त्रिपाठी के बन्धु मतिराम और भूपण। इनके ग्रंथों से यह स्पष्ट है कि रीतिकालीन परम्परा का पूरा प्रभाव इनके समय तक हो चुका था।

### मतिराम

रसछन्द कविता की मनोहारी प्रतिभा को लेकर भी मतिराम के अधिकांश ग्रंथ काव्य-शास्त्र के विषयों से ही सम्यग्ध रखते हैं इस विषय के इनके ग्रंथ हैं:—‘रसरज’ ‘ललितललाम’, ‘साहित्यसार’, और ‘लक्षणभूझार’ मिश्रबन्धु के अनुसार इनकी ‘अलंकारपञ्चाशिका’ का भी साहित्य समालोचक में पता चला था<sup>१</sup>। बूंदी के राज भाव सिंह के आश्रय में इनका ‘ललित ललाम’ ग्रंथ सं० १७१६ और १७४५ के बीच में बना और ‘रस राज’ इस के पीछे का जान पड़ता है। साहित्यसार और लक्षण भूझार ये दोनों छोटे छोटे ग्रंथ हैं। ‘साहित्यसार’ में नायिका भेद का वर्णन है। ग्रंथ १० पृष्ठ में समाप्त हुआ है जिस की प्रतिलिपि सं० १८३७ की लिररी दत्तिया राजपुस्तकालय में है। ‘लक्षण-भूझार’ में भाव और विभावों का वर्णन है। यह केवल १४ पृष्ठ का ग्रंथ है। इस की एक सं० १८२२ की लिररी हस्तलिखित प्रति त्रिजावर राजपुस्तकालय में है।

#### अलंकार पञ्चाशिका :—

यह पुस्तिका सं० १७४७ में कुमार्यू के राजा उदोत्तचंद के पुत्र ज्ञानचंद के लिए रची गई थी। इसमें अलंकारों का वर्णन है। संस्कृत के ग्रंथ ‘चंद्रालोक’ के आधार पर लक्षण दोहे में और उदाहरण कविताओं में लिखे हैं :—

ज्ञान चन्द के गुन घने गने भने गुनवन्त ।

चारिधि के मुक्तान को कौने पायो अन्त ॥

तदपि यथामति सों करयो शब्द अर्थ अभिराम ।

अलंकार पञ्चाशिका, रची रचिर मतिराम ॥

संस्क्रित को अर्थ सौ भाषा शुद्ध विचार ।

उदाहरण क्रम ९ किये खोजो मुकवि मुधार ॥<sup>१</sup>

इस ग्रंथ में लक्षण स्पष्ट और उदाहरण अच्छे हैं ।

मतिराम के 'रसरज'<sup>२</sup> और 'ललित ललाम' दोनों ग्रंथ बहुत प्रसिद्ध हैं । शुक्लजी हिन्दी साहित्य के इतिहास में कहते हैं :—“रसरज और ललित ललाम मतिराम के ये दो ग्रंथ बहुत प्रसिद्ध हैं क्योंकि रस और अलंकार की शिक्षा में इनका उपयोग रस्यर होगा चला आया है । वास्तव में अपने विषय के न अनुपम ग्रंथ हैं । उदाहरणों की रमणीयता से अनायास रसों और अलंकारों का अभ्यास होता चलता है । 'रसरज' का तो कहना ही क्या है । 'ललित ललाम' में भी अलंकारों के उदाहरण बहुत ही सरस और स्पष्ट हैं ।”<sup>३</sup> अतः इनका कुछ अधिक विस्तार से विवरण दिया जायगा ।

रसरज—

'रसरज' में मतिराम ने शृङ्गाररस का निरूपण किया है । शृङ्गार, नायक और नायिका का आलम्बन प्राप्त करके होता है, इसलिये नायक नायिका भेद का वर्णन पहले और उसके पश्चात् भाव, हाव तथा शृङ्गार के अन्य अंगों का विवरण दिया गया है । नायिका की परिभाषा देते हुए मतिराम कहते हैं कि 'उपनत जाहि बिलोकि कै चित्त बीच रस भाव' यह नायिका है और उसके पश्चात् उसके उदाहरण देते हैं । उनके (नायिका भेद के मुख्य प्रसंग हैं :—स्वकीया, परकीया और गणिका, तीन प्रकार की नायिका ; स्वकीया के मुग्धा ( अज्ञात यौवना, ज्ञात यौवना और नबोढ़ा ), मध्या, प्रौढा आदि अनेक प्रकार ; परकीया के सुरतगुप्ता, विदग्धा, लक्ष्मि, कुलग्ना, मुदिता और अनुशयाना आदि भेद तथा गणिका । अवस्था के विचार से भेद बताते हुए मतिराम ने कहा है :—

“प्रोषित पतिका, खडिता, कलहतरिता जान, विप्रसङ्ग शकटिता बासक सज्जामान ।

स्वाधिनपतिका कहत हैं अभिसारिका सुनाम, कहौ प्रवक्त्रत् प्रेयसो आगम पतिका बाम ॥

वशों अवस्था भेद सो वसों नायिका जानि ।” इन सबके उदाहरण सुन्दर हैं ।

१. देखिये 'मतिराम ग्रन्थावली' कृष्णविहारी मिश्र द्वारा लिखित, भूमिका पृ० २३२, २३३ ( सं० १२६६ वि० )

२. पं० कृष्णविहारी मिश्र के विचार से 'रसरज' 'ललितललाम' से पहले बना ।  
( देखिये पं० २४० 'मतिराम ग्रन्थावली' भूमिका )

३. देखिये शुक्लजी का हिन्दी साहित्य का इतिहास' पृ० ३०६ ।

इसके अनिरिक्त उत्तमा, मध्यमा और अधमा आदि भेदों में नायिकाओं का वर्णन है। इन सभी के लक्षण तो अधिकांश जैसे केशव के हैं, वैसे ही हैं क्योंकि इनके भी आधार संस्कृत ग्रंथ हैं पर उदाहरण मतिराम के बड़े ही सरस और रमणीय हैं। (उदाहरणों की सुन्दरता में मतिराम की बराबरी शायद ही कोई कर सके। नायिका भेद के पश्चात् ही मतिराम ने नायक भेद और भावों का वर्णन किया है। 'भाव' की परिभाषा यद्यपि है पूर्ववर्ती लेखकों की ही प्रथा पर, परन्तु इन्होंने उसे कुछ और भी विस्तार दे दिया है। वे कहते हैं:—

लोचन बचन प्रसाद मृदु हास यास धृत मोद ।

इनते परगट जानिये, धरनत सुकषि विनोद ॥

केशव ने केवल आँखों, मुँह और बचन से ही, मन की बात को प्रकट करना भाव कहा था और चितामणि ने भी इसी प्रकार, परन्तु मतिराम ने भाव को प्रकट करने वाले उपकरणों की सूची को और बढ़ा दिया है।

मतिराम के विचार से कुछ सचारी भाव मिलकर सात्विक अनुभाव को प्रकट करने में सहायक होते हैं। 'अश्रु' सात्विक को प्रकट करते हुए वे उदाहरण की अन्तिम पंक्ति में कहते हैं:—

उमगि हिये ते जायो, प्रेम को प्रसाद ,

साते जाज गिरी परी जैसे सहस्र सीर को ।

यह कितना सुन्दर उदाहरण है। इसके पश्चात् दुःख का वर्णन है, और सयोग, वियोग और नियोग की अनेक अवस्थाओं के वर्णन के साथ ग्रंथ समाप्त होता है। उदाहरणों की सुन्दरता और वाक्यात्मक उत्कृष्टता के साथ साथ यह कहते ही बनता है कि मतिराम के 'रसराज' में शास्त्रीय विवेचन आचार्यत्व की उच्चकोटि का नहीं है। वे सबसे पहले और प्रमुखतः कवि ही हैं, आचार्य नहीं, जैसे कि उनके भाई चितामणि पहले आचार्य हैं, और उनमें आचार्यत्व की ही लगन प्रधान है।

ललित ललाम—

यह अलंकारों पर लिखा हुआ ग्रंथ है और इसका उद्देश्य अपने आभयदाता बूंदी नरेश भावसिंह की प्रशंसा करना और रिझाना था, जैसा कि प्रारम्भ में उन्होंने दिया है:—

भावसिंह की शीर्षि को कविता मूपन काम ।

ग्रन्थ सुकवि मतिराम यह कीन्हों ललित ललाम ॥ ३२



इस ग्रंथ में लक्षण दोहा में, तथा उदाहरण कवित्त और संगीत दुन्दों में दिए गये हैं। इस ग्रंथ में 'रसरज' के अनेक उदाहरण भी मिलते हैं जो कि शृङ्गाररस पर स्वतंत्र ग्रंथ है अर्थात् किसी भी आश्रयदाता के नाम पर नहीं लिखा गया और जो कविता की दृष्टि से 'ललितललाम' से अधिक सुन्दर ग्रंथ है। 'ललितललाम' में भी मतिराम अधिकांश हमारे सामने कवि के ही रूप में आते हैं क्योंकि लक्षण चलताऊ ढंग से लिखे गए हैं, पर उदाहरण सुन्दर है। इन दोनों ही ग्रंथों में कहीं भी ऐसा विवेचन नहीं जिससे मतिराम के 'काव्य सिद्धान्त' पर विचार के रूप में कुछ प्राप्त हो। फिर भी इस दृष्टि से 'ललितललाम' अपेक्षाकृत 'रसरज' से अधिक शास्त्रीय है। मतिराम यद्यपि अलग से उत्तम काव्य क्या है, इसका उत्तर नहीं देते, पर उदाहरणों से यह प्रकट है कि उत्तम काव्य के सूक्ष्म से सूक्ष्म स्वभाव का उन्हें परिचय था और उसका स्वरूप उनकी रचना में मिल गया है। 'रसरज' में यद्यपि उन्होंने कहा है कि :—

‘कवितार्थ जानो नहीं कछु मयो संबोध’

किन्तु यह कविता संग्रह उनका बना रहता है। अलंकार और रस दोनों की दृष्टि से उनकी कविता समृद्ध है। 'ललित ललाम' में १०० अलंकार और उनके भेदों का वर्णन है सभी अधिकांश अर्थालंकार ही हैं। उनके 'चित्र' अलंकार ही को हम शब्दालंकार के अंतर्गत रख सकते हैं। इसका लक्षण उन्होंने यह दिया है—

जहाँ पृथक् कछु बात की, सधर सोई बात,  
चित्र कहत मतिराम, कवि सकल सुमति भवदात।

यह चित्रालंकार का बड़ा ही सफीर्ष लक्षण है। दो उदाहरण जो मतिराम ने इससे दिये हैं उनकी हम क्रमशः लाटानुप्रास और अन्तर्लापिका के अंतर्गत रख सकते हैं।

इन दो विषयों को छोड़कर मतिराम ने काव्यशास्त्र की अन्य समस्याओं पर प्रकाश नहीं डाला। अतः आचार्यता की दृष्टि से इनका कोई अधिक महत्व नहीं है, वे प्रमुखतः कवि ही हैं।

### भूषण

चिन्तामणि और मतिराम के माई भूषण भी जो हिन्दी के सर्वप्रसिद्ध और सर्वश्रेष्ठ वीररस के कवियों में हैं अलंकार पर 'शिवराज भूषण' नामक ग्रन्थ के प्रणेता हैं। इस ग्रन्थ में इन्होंने अलंकारों के लक्षण देकर उदाहरण में शिवाजी तथा उनकी वीरता और यश पर कवित्त और सबैया लिखे हैं। किन्तु भूषण के उदाहरणों से यह स्पष्ट है कि उनमें

ग्रन्थ वाक्य लिखने की भी अद्भुत प्रतिभा थी। मतिराम की भौति ही उसको उन्होंने लक्ष्यों के सँचा में ढालकर उसका अनुपयोग नहीं किया। यह उस युग का ही प्रभाव था। इनके दो अन्य ग्रन्थ 'भूपण उल्लास' और 'दूषण उल्लास' सम्भवतः अलङ्कारों और दोषों पर लिखे ग्रन्थ हैं परन्तु वे अप्राप्य हैं। उनके नामों का ही उल्लेख मिलता है। अतः उनका अलङ्कारों पर लिखा 'शिवराज भूपण' ही उनका प्रतिनिधि ग्रन्थ है।

मतिराम की भौति भूपण में उपमालङ्कार से ही प्रारम्भ करते हैं और अपने ग्रन्थ में १०० अर्थालङ्कारों का वर्णन करते हैं किन्तु इनके साथ ही साथ उन्होंने ५ शब्दालङ्कारों को भी शिवराजभूपण के अन्तर्गत रक्खा है। इसमें सभी अलङ्कारों का वर्णन नहीं और न उनके सभी भेद का है। केवल अधिक प्रसिद्ध अलङ्कारों को लिया गया है। भूपण का वर्णन प्रेम किसी वर्गाकरण के आधार पर चलता नहीं जान पड़ता और मतिराम की भौति ही लक्षण से अधिक उदाहरणों पर जोर है तथा अधिकांश स्थलों पर तो लक्षण अस्पष्ट और अनुपयुक्त भी हैं। लक्षणों की गड़गड़ी, पञ्चम प्रतीप, सन्तर, विरोध, छेका नुमाख, राटानुमास आदि में तथा उदाहरणों की गड़गड़ी, परिणाम, लुप्तोपमा, भ्रम, निदर्शना, सम, परिकर, विभावना, काव्यलिङ्ग, अर्थान्तरन्यास एव निवृत्ति में हैं, इससे स्पष्ट है कि ग्रन्थकार की प्रेरणा केवल ऊपरी ही है। कुछ अलङ्कारों के लक्षण उन्होंने दिये हैं परन्तु उदाहरण नहीं हैं। इनके ग्रन्थ से अधिक स्पष्ट लक्षण और उदाहरण 'ललितललाम' के हैं। साथ ही साथ यह भी एक रोचक बात है कि भूपण के 'शिवराज भूपण' और मतिराम के 'ललितललाम' के अलङ्कारों के लक्षण बहुत कुछ मिलते हैं। इसका उल्लेख पण्डित कृष्णविहारीजी ने भी किया है —

"ललितललाम और शिवराजभूपण दोनों ही अलङ्कार ग्रन्थ हैं। दोनों ही में अलङ्कारों के लक्षण और उदाहरण दिये हुए हैं। दोनों कवियों के लक्षणों का ध्यानपूर्वक मिलान करने से हमें उभय कवियों के लक्षणों में अद्भुत सादृश्य दिखलाई पड़ता है। यह सादृश्य इतना अधिक बढ़ा हुआ है कि लक्षण दोहा के अन्तिम तक भी मिल जाते हैं। किसी में तो कवि के नाम भर का भेद रह जाता है।" इसकी पुष्टि के लिए हम 'ललितललाम' और 'शिवराजभूपण' के मालोपमा, उल्लेख, छेकापन्दुनि, दीपक, निदर्शना इत्यादि अलङ्कारों को ले सकते हैं। इसी प्रकार उदाहरणों में भी।

इसके अतिरिक्त भूपण के 'शिवराजभूषण' में सामान्य-विशेष और भाविक छवि नाम के दो नये नाम अलंकारों के हैं किन्तु विचार कर देगने से जान पड़ता है कि ये केवल पुराने अलंकारों के ही नये नाम हैं। विशेषनिबन्धना के लिए सामान्य विशेष और भाविक अलंकार के ही एक प्रकार के रूप में भाविक छवि अलंकार है। समय की दूरी भाविक के एक भेद के अन्तर्गत और भाविक छवि की स्थलीय दूरी उसके दूसरे भेद के अन्तर्गत हम रख सकते हैं। इस प्रकार कोई यथार्थ नवीनता इस ग्रंथ में नहीं है।<sup>१</sup> इस प्रकार आचार्यत्व की दृष्टि से कोई विशेषता प्रदान न करते हुए भी 'शिवराज भूषण' ग्रंथ है लक्षण-ग्रंथ ही।

### आचार्य कुलपति मिश्र

भूपण के समकालीन ही आगरे के रहनेवाले माथुर चौने कुलपति मिश्र काव्यशास्त्र के प्रसिद्ध आचार्यों में परिगणित होते हैं। कुलपति ने काव्यशास्त्र के विषयों का गम्भीरतापूर्वक विवेचन किया है। ये आगरे के परशुराम के पुत्र थे और इनके आश्रय-दाता राजा कूर्म-धंशी जयसिंह के पुत्र रामसिंह कुमार थे। काव्यशास्त्र पर लिखे इनके

१. भूपण का भाविक छवि एक नया अलंकार सा दिखाई पड़ता है। पर पास्तन में है संस्कृत ग्रंथों के भाविक का ही एक दूसरा या प्रवर्द्धित रूप। भाविक का सम्बन्ध कालगत दूरी से है। इसका देशगत से। बस इतना ही अन्तर है।

—शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० २८४

और देखिये !

“इस प्रकार भूपण ने दो नये अलंकारों के निकालने का भी प्रयत्न किया है, पर उस में सफलता नहीं मिली है। उन्होंने एक 'सामान्य विशेष' नामक अलंकार माना है जिसमें विशेष का कथन करके सामान्य लक्षित कराया जाता है। यह अलंकार प्राचीन आलंकारिकों के अप्रस्तुत प्रशंसालंकार की विशेष निबन्धना से भिन्न नहीं है। इसके उदाहरण भी वैसे स्पष्ट नहीं हैं जैसे होने चाहिए। एक दूसरा अलंकार है 'भाविक छवि' इसका लक्षण है दूर स्थित वस्तु को संमुख देखना। भाविक अलंकार में समय की दूरी है और भाविक छवि में स्थान की दूरी। वस्तुतः यह भाविक छवि, भाविक का ही एक अंग है उस से भिन्न नहीं।

—भूपण ग्रंथालम्बी का अन्तर्दर्शन पृ० २७

(सम्पादक पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र)

दो ग्रंथ 'रसरहस्य' और 'गुणरसरहस्य' प्रसिद्ध हैं। 'रसरहस्य' की रचना वहीं विजयमहल में हुई थी।

**रस रहस्य'**

इस ग्रन्थ का रचना-काल सन् १७२७ वि० है और इसका आधार अधिकतर मम्मट का 'काव्यप्रकाश' है जैसा कि नीचे के छंदों से प्रकट है :—

अभू मिथ तिन वंश में परशुराम जिमि राम ।  
तिनके सुत कुलपति कियो, रस रहस्य सुखधाम । ८-१०  
जिते साज हैं कवित के मम्मट कहे बखान ।  
ते सब भाषा में कहे, रस रहस्य में ध्यान ॥ ८-११  
संवत् सग्रह सै घरस धीते सत्ताईस ।  
कातिक यदि एकादसि बाजु बरन यावीस ॥ ८-१२

यद्यपि उपयुक्त विवरण से प्रकट होता है कि उनका आधार मम्मट का 'काव्यप्रकाश' प्रधानतया है फिर भी अनेक संस्कृत ग्रन्थों के आधार पर विचारोपरान्त उन्होंने अपना मत भी निश्चय किया है जिसका विवरण बीच-बीच की 'वचनका' में उन्होंने स्पष्ट किया है। काव्य की या कविता की परिभाषा भी वे अलौकिक आनन्द के रूप में करते हुए लिखते हैं :—

"जग ते अद्भुत सुख सदन सम्यक् अर्थ कवित ।  
यह लक्षण मैंने कियो समुक्ति ग्रन्थ बहु चित ॥" १-११

यही बात इसके बाद आनेवाली वचनका अर्थात् टिप्पणी में स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं :—

"जगते अद्भुत लोकोत्तर चमत्कार यह लक्षण मैं क्यूँ अब वाक्यप्रकाश के लक्षण कहत हूँ :—

"दोष रहित अरु गुन सहित, बहुत अरु अलंकार ।  
सम्यक् अर्थ सो कवित है, ताको करो विचार ॥" १-१७

इस परिभाषा की पुनः आलोचना करते हुए वे 'साहित्यदर्पण' के आधार पर

१. 'रसरहस्य' की इतिहास ग्रंथ में क्षुब्ध प्रति छेपक ने दत्तिया राजपुत्रकाव्य में देखी थी। उसी के आधार पर यह विवरण है।

परिभाषा देने हैं फिर उसपर भी विचार कर अपनी परिभाषा को सिद्ध करते हैं। इस प्रकार प्रसिद्ध संस्कृत आचार्यों के विचार देखें उनकी समालोचना करते हुए कुलपति अपना मत निर्धारित करते हैं। इससे यह प्रकट है कि काव्य शास्त्रीय विवेचन के बाद जो लक्ष्य कुलपति ने निर्धारित किया है सैद्धांतिक विचार और मौलिकता की दृष्टि से उनमें कोई विशेष महत्त्व व परिवर्तन चाहे न देख पड़े पर यह बात निर्विवाद है कि इस प्रकार से विषय का विवेचन यही ही स्पष्ट रीति से होता है जिसका भी अपना महत्त्व है। इस प्रकार आचार्य कुलपति का अपना सत्य-मत प्रतिपादन का प्रयास प्रशंसनीय है।

काव्य की परिभाषा पर विचार करने के उपरान्त ये काव्य-प्रयोजन को लेते हैं और उसको निर्धारित करते हैं जो अनेक संस्कृत आचार्यों के विचारों का निष्कर्ष सा है। उनके शब्दों में काव्य का प्रयोजन निम्नलिखित प्रकार से स्पष्ट है :—

“जस सम्पति आनन्द धति दुरितन हारे होय ।

होत कवित से चातुरी जगत राग यस होय ॥ १-२८

इन्हें आदि दे और जानिये ॥”

इसके पश्चात् वे कविता के तीन वर्ग कहते हैं :—

१. सरस व्यंग्यप्रधान २. मध्यम ३. चित्र । काव्य-कौटियों का वर्णन ‘सरस-ग्रह्य’ के प्रथम वृत्तान्त में है ।

द्वितीय वृत्तांत में सबसे पहले वे वाचक, लक्षक और व्यंग्य को स्पष्ट करते हुए इस परिचय पर पहुँचते हैं कि शब्द शक्ति पर कविता का प्रभाव अवलम्बित है, अतः उसका कौटि निर्माण भी आवश्यक है। कुलपति इसको स्पष्ट करने हुए लिखते हैं :—

वाचक विंगक लक्षकों सब्द तीन विधि होय ।

वाच्य लक्ष्य अर व्यंग्य पुनि अर्थ तीन विधि होय ॥

इसके साथ ही तात्पर्य वृत्ति का निर्देश करते हुए उन्होंने टीका में लिखा है :—

‘अथ इन तीनों विधि के व्यवहार से न्यायी सी प्रतीत करे सोऊ एक तात्पर्यका भी कहत है याको शब्द नाहीं ।’ इससे पश्चात् वाचक, लक्षक, व्यंग्य तथा शब्द शक्तियों के अनेक भेदों की परिभाषायें आती हैं । कुलपति परिभाषाओं को दोहो में देकर उदाहरण देते हैं और उससे पश्चात् अपने विचारों को और स्पष्ट करने के लिये वे ३५ में मार्गिक देने हैं जिसको ‘वचनिका’ कहा है । ‘गूढ़ व्यंग्य’ का उदाहरण देने हुए वे लिखते हैं :—

सज्जन सुख, मीठे बचन कहत न सहज यनाय ।

उँवो कौन सुगन्ध को मौरन देते सिपाय ॥

“इहाँ सज्जन की बड़ाई व्यंग ते प्रकट है । यही को सन्दरासक ही है ।”

तीसरे वृत्तान्त में ध्वनि और काव्य-कोटियों का वर्णन है । ध्वनि के आधार पर ही कविता के उत्तम, मध्यम और अधम तीन मैद होने हैं :—

“कवित होत धुनि-भेद से उत्तम मध्यम और ।”

यह सब ‘काव्यप्रकाश’ के ही आधार पर है । जहाँ पर व्यंजना प्रधान और लक्षणा या अमिषा आधार रहती है वहाँ ध्वनि होती है । यही लक्षणा के आधार पर लक्ष्मी व्यञ्जना की व्याख्या करते हुए वे कहते हैं :—

गूढ छपना है जहाँ गूढ व्यंग परवाय ।

अर्थ न काहु अर्थ को सो धुनि जानो जाय ॥

इसके पश्चात् अमिषा-मूलक ध्वनि के मंगदप्रकम व्यंग्य और अमंगदप्रकम व्यंग्य-भेदों का वर्णन है । नौ रस न भावों का वर्णन अमंगदप्रकम व्यंग्य के अन्तर्गत आता है । आचार्य पुनर्पति कहते भी हैं :—

निहि हा मम नहि जानिये सो धुनि बहुत प्रकाश ।

सब रस भाव अनेक विधि धुनि निगहे आभाय ॥

ये रस-भक्ति की प्रधानता मानते हैं और इसी के भाव रस, प्रभाव, आभाय, सान्त्विक, संचारी, शब्दी आदि भावों पर विचार करने हैं । इन भावों के अन्तर्गत ‘मंगद-प्रकाश’ के ही अनुवाद है ।

इसके पश्चात् अमंगदप्रकम व्यंग्य पर विचार है इसमें आश्रय, अर्थ, अर्थोपर भावा उगरे कारणों का वर्णन है ।

चौरे वृत्तान्त में मध्यम काव्य अर्थात् मूर्त्तिवृत्त-व्यंग्य का विवरण है वहीं मूर्त्तिवृत्त में काव्य दोषों का विचार है । काव्य दोषों की परिभाषा जैन हुए, वे कहते हैं :—

गूढ अर्थ में प्रकट है, रस बाहुल्य नहि द्वेष ।

सो मूल्य मम मम किया जहाँ प्रिय की हनि देय ॥

जादि रस्य ही जो रहें निहि देते निहि भाव ।

गूढ अर्थ रस मूल्य को सीई दोष कहाय ॥

परिभाषा देते हैं फिर उसपर भी विचार कर अपनी परिभाषा को सिद्ध करते हैं। इस प्रकार प्रसिद्ध संस्कृत आचार्यों के विचार देख कर उनकी समालोचना करते हुए कुलपति अपना मत निर्धारित करते हैं। इससे यह प्रकट है कि काव्य शास्त्रीय विवेचन के बाद जो लक्षण कुलपति ने निर्धारित किये हैं सैद्धांतिक विचार और मौलिकता की दृष्टि से उनमें कोई विरोध महत्त्व व परिवर्तन चाहे न देख पड़े पर यह बात निर्विवाद है कि इस प्रकार से विषय का विवेचन बड़ी ही स्पष्ट रीति से होता है जिसका भी अपना महत्त्व है। इस प्रकार आचार्य कुलपति का अपना सत्य मत प्रतिपादन का प्रयास प्रशंसनीय है।

काव्य की परिभाषा पर विचार करने के उपरान्त वे काव्य-प्रयोजन को लेते हैं और उसको निर्धारित करते हैं जो अनेक संस्कृत आचार्यों के विचारों का निष्कर्ष था है। उनके शब्दों में काव्य का प्रयोजन निम्नलिखित प्रकार से स्पष्ट है—

“जस सम्पति आनन्द अति दुरिखन दारे खोय ।

होत कवित ते चातुरी जगत राम बस होय ॥ १-२८

इन्हें आदि दे और जानिये ॥”

इसके पश्चात् वे कविता के तीन वर्ग कहते हैं :—

१. सरस व्यंग्यप्रधान २ मध्यम ३. चित्र। काव्य-कोटियों का मर्णन ‘सरस-रस्य’ के प्रथम उक्तान्त में है।

द्वितीय पुता त में सगरे पहले वे पाचक, राक्षस और व्यजन को स्पष्ट करते हुए इस परिभाषा पर पहुँचते हैं कि शब्द शक्ति पर कविता का प्रभाव अवलंबित है, अतः उसका कोटि विभाजन भी आवश्यक है। कुलपति इसको स्पष्ट करने हुए लिखते हैं :—

पाचक बिगक लक्ष्मों सभ्द तीनि विधि होय ।

पाच्य लक्ष्य अर व्यंग्य पुनि अर्थ तीनि विधि होय ॥

इसके साथ ही तात्पर्य वृद्धि का निर्देश करते हुए उन्होंने टीका में लिखा है :—

‘अग इन तीनीनि के व्यवहार ते न्यारी सो प्रतीत करे सोऊ एक तात्पर्यजका मति कहत है ताको शब्द नाहीं।’ इसने पश्चात् पाचक, लक्षक, व्यजन तथा शब्द शक्तियों के अनेक भेदों की परिभाषाएँ आती हैं। कुलपति परिभाषाओं को दोहो व दोहरा उदाहरण देते हैं और उसके पश्चात् अपने विचारों को और स्पष्ट करने के लिये वे प्रथम में वार्तिक देने हैं जिसको ‘वचनिका’ कहा है। ‘गूढ़ व्यंग्य’ का उदाहरण देने हुए वे निगते हैं :—

सज्जन सुख, मीठे वचन कहत न सहज चनाय ।

लैयो कौन सुगन्ध को मौरन देते सिखाय ॥

“इयों सज्जन की बड़ाई व्यंग ते प्रकट है । यही को शब्दलक्षक ही है ।”

• तीसरे वृत्तान्त में ध्वनि और काव्य-कोटियों का वर्णन है । ध्वनि के आधार पर ही कविता के उत्तम, मध्यम और अधम तीन भेद होते हैं :—

“कवित होत धुनि-भेद से उत्तम मध्यम और ।”

यह सब ‘काव्यप्रकाश’ के ही आधार पर है । जहाँ पर व्यंजना प्रधान और लक्षणा वा अभिधा आधार रहती है वहाँ ध्वनि होती है । पहले लक्षणा के आधार पर लक्षी व्यंजना की व्याख्या करते हुए वे कहते हैं :—

मूल लक्षणा है जहाँ गूढ़ व्यंग्य प्रधान ।

अर्थ न काहू अर्थ को सो धुनि जानी जान ॥

इसके पश्चात् अभिधा-मूला ध्वनि के संलक्ष्यक्रम व्यंग्य और असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य-भेदों का वर्णन है । नौ रस व भावों का वर्णन असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य के अन्तर्गत आता है । आचार्य कुलपति कहते भी हैं :—

जिहि का क्रम नहि जानिये सो धुनि बहुत प्रकास ।

नय रस भाव अनेक बिधि धुनि तिनके आभास ॥

ये रस-ध्वनि की प्रधानता मानते हैं और इसी के आशय रस, विभाव, अनुभाव, सात्विक, संचारी, स्थायी आदि भावों पर विचार करते हैं । इन सबमें लक्ष्य ‘काव्य-प्रकाश’ के ही अनुवाद हैं ।

इसके पश्चात् संलक्ष्यक्रम व्यंग्य पर विचार है इसमें शब्द, अर्थ, अलंकार तथा उनके कार्यों का वर्णन है ।

चौथे वृत्तान्त में मध्यम काव्य अर्थात् गुस्तीभूतव्यंग्य का विवेचन है और पाँचवें में काव्य दोषों पर विचार है । काव्य दोषों की परिमाणा देते हुए वे कहते हैं :—

शब्द अर्थ में प्रकट है, रस समुक्त नहि देय ।

सो वृत्तन सब मन यिया ज्यों जिय की हरि लेव ॥

आदि रहत ही जो रहे जिहि छेरे फिर जाय ।

सन्द अर्थ रस छन्द को सोई दोष कहाय ॥



इस प्रकार यदि कोई शब्दविशेष, अर्थविशेष, छन्दविशेष या रसविशेष अपनी उपस्थिति से दोष ला देता है तो उसको ममशः शब्द, अर्थ, छन्द या रसदोष कहेंगे। इनके अतिरिक्त प्रत्यक्ष-दोष और पद-दोष पर भी विचार किया गया है। इस प्रकार से 'काव्यप्रकाश' के आधार पर लगभग सभी दोषों के लक्षण एवं उदाहरणों और अन्त में, दोष समाधान के अन्तर्गत उन दोषों को दूर करने के उपायों का वर्णन है।

छूटे वृत्तान्त में गुणों का विवेचन है। गुण का लक्षण कुलपति आचार्य के शब्दों में है :—

जो प्रधान रस धर्म को निपट बदाई हेतु।

सो गुन कहिये अचल द्वित सुख की परम निवेत ॥

कुलपति गुणों को रस का मुख्य धर्म मानते हैं अतः यही कविता का प्रधान अंग हुआ। औरों की भाँति ये भी तीन गुणों को ही मानते हैं :—

“तीनि भौति सो मधुरता ओज प्रसादहि जान ।”

सातवें और आठवें वृत्तान्त प्रम से शब्दालंकार और अर्थालंकार के वर्णन से पूर्ण हैं। इसमें लक्षण अधिकांशतः दोहों और उदाहरण सबैयों और कवियों में दिये गये हैं। कुलपति ने अलंकारों का निरूपण भी बड़ी पूर्णता से किया है।

इस प्रकार से कुलपति का ‘रस रहस्य’ यद्यपि मम्मट के ‘काव्य-प्रकाश’ के आधार पर है फिर भी हिन्दी काव्य शास्त्र का एक महत्त्वपूर्ण ग्रंथ है। ध्वनि, रस, अलंकार, गुण, दोष आदि के विवेचन में बड़ी ही दक्षता और सच्चाई दिखाई देती है। ‘काव्य प्रकाश’ के विषयों को पूर्ण रूप से ग्रहण करके प्रथकार ने उसको स्पष्ट करने का सराहनीय प्रयत्न किया है। यह विद्वता पूर्ण ढंग से लिखी हुई हिन्दी की बिरल पुस्तकों में से है। और काव्य शास्त्र के अनेक अंगों पर विचार करते हुए कुलपति ने अपनी आचार्य की पदवी हिन्दी साहित्य में सुरक्षित करली है। फिर भी इसका स्थान काव्य शास्त्र के विद्वानों में ही है, काव्य शास्त्र के सिद्धान्तकारों में नहीं। हिन्दी के प्राचीन लेखकों में यह कम महत्त्व की बात नहीं।

### सुखदेव मिश्र

कुलपति के बाद सुखदेव मिश्र का समय (१७००—१७६० स०) आता है। उनकी छः पुस्तकें :— ‘वृत्त विचार’, ‘छन्द विचार’, ‘रसार्थ’, ‘शृंगार लता’, ‘विंगल’ और

‘फाजिल अली प्रकाश’ हैं। ‘शृङ्गार लता’ के निषय और विवरण शत नहीं हैं। पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी ने सरस्वती में इनका जीवनवृत्त देते हुए लिखा था कि यह ग्रंथ इनका नहीं बरन् उनकी के किसी वंशज का है। शृङ्गार लता (संस्कृत) के भी रचयिता एक सुगदेव मिश्र हैं। कहा नहीं जासकना कि दोनों एक हैं या भिन्न भिन्न। इनका ग्रंथ ‘फाजिल अली प्रकाश’ और गजेव के मंत्री फाजिल अली की प्रशंसा में उसके पूर्वजों के वर्णन के साथ रस और छंदों पर लिखा गया ग्रंथ है। इसका रचना काल सं० १७३३ वि० है। ‘वृक्ष विचार’ (सं० १७२२) ‘छंद विचार’ और ‘पिंगल’, ग्रंथ छंदशास्त्र पर हैं। छंद-शास्त्र का वर्णन इनका बड़ा रोचक और पूर्ण है और ये पिंगल के आचार्य माने जाते हैं। ‘रसार्णव’ मतिराम के ‘रस राज’ की मूर्ति की लिखी रस पर पुस्तक है। नायक-नायिका भेदों का वर्णन विशेष विस्तृत है। शृङ्गार रस का वर्णन तो काफी है पर अन्य रसों पर बहुत संक्षेप में कहा गया है। नायक, नायिका, सरती, उद्दीपन, भालंवन, अनुभाष, इत्यादि का वर्णन बड़े सुन्दर उदाहरणों द्वारा किया गया है। उद्दीपन का एक सुन्दर उदाहरण देखिये :—

फूलि रहे धन धाम सबै छपि फूलनि फूलि गयो मन मेरो ।  
 फूलनि ही को बिझावगों कै गहनो कियो फूलनि ही को धनेरो ॥  
 लाज पलाराम में जुहु और तैं मैन प्रताप कियो धन घेरो ।  
 ऐसेहि फूल फैलाइ फैलाइ भयो रितुराज को मानहु डेरो ॥

इसी प्रकार शुक्ला अग्निसारिका का एक उदाहरण देखिये :—

जोई जहाँ मग नन्दकुमार सहों चली पन्द्रमुखी सुकुमार है ।  
 मोतिन ही को कियो गहनो सब फूलि रही अनु कुन्द की डार है ॥  
 भीतर ही सुलखी सुलखी अय बाहिर बाहिर होत न डार है ।  
 जोन्ह ही जोन्है गई मिलि यों मिल जात उयो दूध में दूध की डार है ॥

इस प्रकार इनके उदाहरण बड़े सुन्दर हैं, इनकी गणना प्रसिद्ध आचार्यों में इनके छन्द विवेचन के कारण है।

सुगदेव के बाद राम जी का ‘नायिका-भेद’ (सं० १७३०) और गोपालराय का ‘रस सागर’ और ‘भूषण विलास’, बलिराम का ‘रस विवेक’, बलवीर का ‘उपमालंकार’

- 
1. ‘रसार्णव’ को लेखक ने टीकमगढ़ के राजपुस्तकालय में देखा था। यह पुस्तक लाइट प्रेस बनारस में गोपीनाथ पाठक द्वारा सं० १८६२ में मुद्रित हुई थी।

और 'दयति विलास', कल्याणदास का 'रसचन्द' तथा श्रीनिवास का 'रस सागर' प्रादि ग्रंथ भी इसी समय के आस पास की रचनायें हैं। इनमें से सभी के ग्रंथ, प्रसिद्धि में और तथ्य में भी, साधारण महत्त्व के हैं। और इनको भी हम रीति-कालीन परम्परा विमानों वाले कवियों के अन्तर्गत समझ सकते हैं। इनमें से कुछ तो काव्यात्मक गुणों से पूर्ण हैं परन्तु काव्य शास्त्र के दृष्ट महत्त्व के नहीं हैं। इनके ही समकालीन उद्युत प्रसिद्ध कवि और आचार्य देव के ग्रंथ आते हैं जिन्होंने कि काव्य शास्त्र के अंगों पर काफी स्पष्टता पूर्वक विचार किया है।

### आचार्य कवि देव

देव का जन्म स० १७३० के लगभग और रचना काल १७४६ से १७६० तक माना जा सकता है। इनके प्रसिद्ध ७२ और देखे हुए २५ ग्रंथों में उद्युत रीति ग्रंथ हैं जैसे 'भाव विलास', 'भवानी विलास', 'सुजान विरोध', 'कुशल विलास', 'रसविलास', 'काव्य रसायन', 'सुखसागर तरंग' इत्यादि। रस और नायिका भेद तो इन ग्रंथों में से अधिकांश का विषय है किन्तु कुछ में अलंकार, शब्द शक्ति, वृत्ति आदि काव्य शास्त्र के सभी विषयों का विवेचन किया है। ये पितने ग्रंथ हैं सभी एक दूसरे से पूर्ण स्वतन्त्र ग्रंथ नहीं हैं। एक के लक्षण और उदाहरण दूसरे के लक्षणों और उदाहरणों में बराबर पाये जाते हैं। कारण यह कि उन्होंने कई सान्दर्भिकों एवं राज्याभ्यों का सहारा तथा विन्तु सम्भवा कहीं भी सतोपकारी आशय प्राप्त नहीं हुआ। अतः एक स्थान से दूसरे स्थान में जाने पर उन्होंने अनेक नामों से ग्रंथ लिखे पित में कि विषय लगभग एक ही है केवल नामों का ही अंतर है। इनमें से मुख्य चार पर हम विचार करेंगे।

#### रसविलास

देव ने इसे स० १७८३ में भोगीलाल के निवेदनाया जो इनके प्राध्वदत्ताओं में सबसे अधिक उदार थे। देव ने उनके लिए लिखा है—“भोगीलाल भूष लाय पाथर लपेया निहे लायन सरचि रचि आगर गरीदे हैं।” ‘रसविलास’ का समाप्ति-वाक्य नीचे के दोहे में दिया हुआ है —

सवय सग्रह सै वरस और तिरासो जानि ।

रसविलास दग्गो विजय पून सकल कथानि ॥

इस ग्रंथ में अथ पूर्वांगों के अंगों में विशेषज्ञ यह कि विभिन्न प्रकार की स्त्री

जातियों तथा दूतियों का वर्णन है, केवल प्रचलित नायिकाओं का ही नहीं । इसका वर्गीकरण और वर्णन तम स्वाभाविक और तर्कवन्त है । सत्रे पटले देा कहते हैं :—

कोटि कोटि विधि कामिनी तिनके कोटिन भेव ।

तिन पै माया माजुपी यत्नत है कवि देव ॥

एक और स्पष्टता है कि देव ने नायिका भेद में वर्गीकरण के नीचे लिखे आठ आधारी का भी वर्णन किया है :—

जाति कर्म गुण देस घर काल वय क्रम जानि ।

प्रकृति सत्य है नायिका, आठों भेद बखानि ॥

जाति भेद के अन्तर्गत पद्मिनी, चित्रणी, शङ्गिनी और हस्तिनी, कर्मभेद के अन्तर्गत स्वकीया, परकीया और सामान्या, गुणभेद के अन्तर्गत उत्तमा, मध्यमा और अधमा, देशभेद के अन्तर्गत मध्यदेश, मागध वधू, कौशल वधू, पाटल वधू, उत्कल, वल्लिग, कामरूप, बगाल तथा अन्य अनेक प्रदेशों की स्त्रियों का वर्णन है । वय क्रमभेद के अन्तर्गत मुग्धा, मध्या और प्रौढा, प्रकृति भेद के अन्तर्गत वातगुणी, पित्तगुणी, कफगुणी तथा सत्वभेद के अन्तर्गत देवसत्त्व, मानुषसत्त्व, गन्धर्वसत्त्व, यक्षसत्त्व, पिशाचसत्त्व इत्यादि का वर्णन आया है । इसके अनिरिक्त वह नायिका के अष्टांग : बौद्ध, रूप, गुण, प्रेम, शीलग, कुल, चेम्ब, भूषण का विवरण देते हैं और अन्त में नागरी और ग्राम्या अनेक नायिकाओं जैसे—राजपुरनागरी, पूजनहारी, द्वारपालिका, रावल नागरी, धाई, दूती, दासी, दरजिन, जौहरी, पटविन, सुनारिन, गधिन, तेलिन आदि का बड़ा रोचक एवं मनोमोहक वर्णन देकर नायिकाभेद पर पूर्ण प्रकाश डालते हैं । पुस्तक के अष्टांगिष्ठ भाग में हाव, भाव, अनुभाव इत्यादि का वर्णन है परन्तु अन्य रसों का वर्णन नहीं । पुस्तक ७ अध्यायों में समाप्त हुई है ।

**भवानीविलासः—**

यह पुस्तक भवानीदास के लिये लिखी हुई रस निरूपण से सम्बन्ध रखने वाली है । इसमें देव, रस को राधा और कृष्ण से उद्भूत आनन्द के रूप में मानते हैं (देव के विचारानुसार, यह कहना कि रस नौ है असत्य है, यथार्थ में शृंगार ही मूल रस है । उसी के द्वारा उत्पन्न उत्साह, वीर रस का रूप धारण करता है ।) प्रति से जो निराशा या निषेद

होना है वही शांत रस है ।<sup>१</sup> केशव ने भावों को पाँच प्रकार का बताया था । देव के विचार से रस की निष्पत्ति के लिये ६ भाव हैं ।<sup>२</sup> स्थायी, निभाव, अनुभाव, सात्विक, संचारी तथा हाव । शृंगार रस के विवेचन में वे कहते हैं कि प्रेम का बीज रति है जो ही शृंगार का स्थायी भाव है यह निभाव के द्वारा उत्पन्न और उत्तेजित होकर अनुभाव के द्वारा प्रकट होता है । इस प्रकार से स्थायी रति, निभाव का संयोग पाकर सात्विक, अनुभाव, संचारी भावों और हावों में अपने को प्रकट करती है । स्थायी रति का अनुभव तब होता है जब हृदय प्रिय की बात सुन या देन कर उसकी ओर आकृष्ट होता है । आलम्बन और उद्दीपन ये दो प्रकार के निभाव हैं जो स्थायी भाव को अनुभावा के रूप में पूर्ण रीति से प्रकट होने के लिए प्रेरित करते हैं ।

देव के विचार से<sup>३</sup> काविक संचारी आठ हैं और यही सात्विक भाव कहलाते हैं क्योंकि इनका प्रभाव शरीर पर दिखलाई देता है, किंतु अन्य संचारी भाव मानसिक हैं और उनका प्रभाव मन और हृदय पर होता है । उन्हें व्यभिचारी या संचारी भाव कहते हैं इनकी संख्या ३३ है (अध्याय १ . . ३३ . . ३७) । इस प्रकार सात्विक और संचारी को देव एक ही कोटि में रखते हैं । इसी प्रकार अनुभावों का अलग एक वर्ग है जो रस के अनुभव को प्रकट करते हैं । इस प्रकार प्रसन्नता, मुसस्मिति आदि भी अनुभाव हैं । अतः देव का विचार दूसरों से कुछ भिन्न है, जो सात्विक भावों को संचारी से भिन्न मान कर अनुभावों में भीतर रखते हैं ।

इसने पश्चात् ने शृंगार के दो भेद संयोग और वियोग को लेते हैं जिनको वे प्रच्छन्न

१. भूजि कहत नवरस सुकवि सकल मूल शृंगार ।  
तेहि उद्गाह निरवेद छै बीर सांत सचार ॥ ( १-१० वा )
  २. धित निभाव अनुभाव अरु कहौ सात्विकी भाव ।  
संचारी भर हाव ये रस कारण पट भाव ॥ ( १-१४ वा )
  ३. काविक रस सात्विक अपर मानम निरवेदादि ।  
संचारी शिंकार के भाव कहत भरवादि ॥ ( १-३० )
- देसिये भावनिश्चय —

रसहि जनाये बहुरि जाँ तो तेऊ अनुभाव ।  
आनन नयन प्रमत्तता, खलि चितौनि मुमुक्षुनि ।  
ये अमिनय सिद्धार के अंग भग पुन जानि ॥

श्रीर प्रकास नामक दो विभेदों में पाँटते हैं जैसा कि वेशव ने भी किया है। देव पहले वियोग शृङ्गार को लेते हैं जो शोकालम्बक है और उसकी चार अवस्थायें बताते हैं— पूर्वानुराग, मान, प्रवास, और संयोग। संयोग सदा आनन्दमय होता है, देव के विचार से संयोग, वियोग के बीच में आता है। प्रथम अवस्था, पूर्वानुराग की होती है जिसके बाद दस वियोग की दशाएँ आती हैं और उसके पश्चात् संयोग होता है जिसके पश्चात् मान, प्रवास और संयोग की अवस्थायें होती हैं। इस पर्याकरण और क्रम से यह स्पष्ट है कि देव ने इस पर उसे ही नवीन, स्वाभाविक, तर्क-युक्त और मनोवैज्ञानिक ढंग से विचार किया है। यह स्पष्टता अन्य आचार्यों में दुर्लभ है।

शृङ्गार के आधार नायक और नायिका हैं। हाकीया मुख्य आधार है। इन दो आधारों में नायिका अधिक आकर्षक है यत देव नायिका का वर्णन आरम्भ करते हैं। यह देव का समझाने का ढंग है। सदैव इनकी प्रणाली वर्तमान है। इसके पश्चात् 'रस विचार' की भाँति ही नायिका भेद का आठ आधारों में तथा उनके अष्टांगों सहित वर्णन है। ये आठ अंग हैं :—“भूषण, यौवन, रूप, गुण, सील, विभव, कुल, प्रेम। (१६)”

देव कहते हैं कि स्त्रीया के अधिकार में ये आठों हैं। परकीया, कुलमर्यादा हीन होती है किन्तु सामान्या शील, कुल, प्रेम और विभव सभी से हीन होती है। देव के विचारों से जो नायिकाएँ भूषण, यौवन, रूप और गुण से युक्त होती हैं, उन्हें उरामा कहते हैं। नायिकाओं का प्रयोजन बताते हुए देव कहते हैं कि स्त्रीया सुख और सत्ता के लिए, परकीया प्रेम के लिए और सामान्या उत्सव आदि के लिए होती है। परकीया ने

- १ रस सिंगार के भेद द्वै है वियोग संयोग ।  
 सो प्रसन्न प्रकास कहि द्वै द्वै कहूँ प्रयोग ॥  
 सो पूर्य अनुराग अर, मान प्रवास संयोग ।  
 वियोग चौविधि, एक विधि आनन्दरूप संयोग ॥  
 प्रथम होत दम्पतिन के पूर्वानुराग वियोग ।  
 अमिलापादिक रस वसा ता पोछे संयोग ।  
 ते वियोग संयोग हैं मान प्रवास संयोग ।  
 यदि विधि सप्य वियोग के होत शृङ्गार संयोग ॥ ( २-१, २, ३, ४ )

२. सुदिपा सुख संतान दित प्रेम वरस पर नारि ।  
 सामान्या उत्सव समय मगध रूप निहारि ॥

प्रेम में दुःख अधिक सुख कम है। इगने अग्निका और वर्णन वैसा ही है जैसा 'रस विलास' का।

पूर्वानुगम के वर्णन में ध्वनि और दर्शन के द्वारा उद्भूत के प्रेमाकुर का वर्णन करते हैं। दर्शन तीन प्रकार का है—चित्र, स्वप्न और सान्नात्। नायक भेद का भी उसी प्रकार का वर्णन है। आठवें विलास में देव रसों का वर्णन करते हैं। देव के विचार से उत्साह स्थायी भाव, इस प्रकार के दृश्यों जैसे युद्ध क्षेत्र में शत्रु को देखकर तथा भित्तारी व दुस्ती को देखकर जाग्रत होकर युद्धवीर, दानवीर और दयावीर के रूप में प्रकट होता है। शान्तरस को उन्होंने प्रेम भक्ति, शुद्ध भक्ति, शुद्ध प्रेम तथा शुद्ध शान्त में विभाजित किया है। अन्तिम प्रकार में पूर्ण निषेद होता है। हास्य तीन प्रकार का है। उत्तम, मध्यम और अधम। देव शृङ्गार, वीर और यात रसों को ही प्रधान रस मानते हैं। दूसरे रसों को इन्हीं रसों का प्रग कहते हैं इस प्रकार से रसों का वर्णन पूर्ण है, यह वर्णन नवीन दृग और मनोवैज्ञानिक आधारों को लेकर क्रमबद्ध किया गया है। अतः देव की महत्ता स्पष्टता, सुखपक्ष्या और स्वामाप्तिता में औरों से बढ़ जाती है।

### भाव-विलास

रस और अलंकारों पर लिखी यह देव की दूसरी पुस्तक है। रचनाकाल की दृष्टि से 'भावविलास' देव की पहली लिखी पुस्तक है जिसका निर्माण उन्होंने स० १७४६ में 'बहुता सोरही वर्ष' में किया था। रस का निवेदन इसमें लगभग वैसा ही है जैसा कि 'भवानी विलास' में है किन्तु विशेषता यह है कि इसमें अलंकारों का वर्णन भी आ गया है। प्रथम विलास में साविक और सचारी भावों का उदाहरणों द्वारा विशेष पूर्णता के साथ वर्णन है। नायिका भेद और रस के वर्णन का प्रथम इसमें 'भवानी विलास' से भिन्नता रखता है परन्तु बहुतेरी परिभाषाएँ मिलानुल एक ही हैं। पुस्तक के आरम्भ में देव कहते हैं कि धर्म से धन और धन से काम, काम से सुख और सुख का फल शृङ्गार रस है। उसने धारण भाव है। भाव छ प्रकार के हैं जैसा कि 'भवानी विलास' में वर्णित है। विमानों का वर्णन इस ग्रंथ में विशेष विस्तार के साथ है। शृङ्गार ने उद्दीप्त विभाव का वर्णन करते हुए वे कहते हैं—

गीत नृत्य उपवन गजन आभूषण धन केलि ।

उद्दीपन शृङ्गार के विषु वसन्त वन खेलि ॥

इसी प्रकार अनुभावों का भी वर्णन है। इसी परिभाषाएँ 'भवानी विलास' के लक्षणों की सी ही हैं।

दूसरे विलास में संचारी भावों का वर्णन है जिनके वे वायिक और मानसिक दो भेद करते हैं। इसमें उनके नाम शारीर और आंतर हैं। शारीर संचारी आठ हैं। देव कहते हैं कि भारत के अनुसार आंतर संचारी ३३ हैं किन्तु अन्त में वे ३४वाँ 'छल' संचारी भी जोड़ देते हैं जिसे देव अन्य संस्कृत आचार्यों के विचार से सम्मत मानते हैं, पर उनका नाम नहीं लेते। इन कुछ नवीनताओं के विषय में शुक्लजी अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में कहते हैं :—

“कुछ लोगों ने भक्तिपथ अवश्य और बहुत सी बातों के साथ इन्हें कुछ शास्त्रीय उद्भावना का श्रेय भी देना चाहा है। ये ऐसे ही लोग हैं जिन्हें सात्पर्यवृत्ति एक नया नाम मालूम होता है और जो संचारियों में एक छल और बढ़ा हुआ देखकर नौकते हैं। नैयायिकों की सात्पर्यवृत्ति बहुत काल से प्रसिद्ध चली आरही है और वह संस्कृत के सब साहित्य-मीमांसकों के सामने भी सात्पर्यवृत्ति वास्तव में वाक्य के भिन्न भिन्न पदों (शब्दों) के वाच्यार्थ को एक में सम्मिलित करनेवाली वृत्ति मानी गई है। अतः यह अमिथा से भिन्न नहीं, वाक्यगत अमिथा ही है। रहा 'छल' संचारी वह संस्कृत की 'रस-तरंगिणी' से जहाँ से ओर बातें ली गई हैं लिया गया है। दूसरी बात यह है कि साहित्य के सिद्धान्त-ग्रंथों से परिचितमात्र जानते हैं कि गिनाए हुए ३३ संचारी उपलक्षण मात्र हैं, संचारी और भी कितने हो सकते हैं।” हम इसमें देव की शास्त्रीय उद्भावना की बात न मानें तो भी ३४वाँ छल अन्य आचार्यों ने नहीं रखा इसलिये यह देव के निवेदन की विशेषता हो हुई ही। उन्होंने लिया है प्राचीन आचार्यों से अवश्य, पर उस पर सोचा विचार भी है और उसके विवेचन में नवीनता भी उपस्थित की है।

ठीकसे विज्ञान में रस का विवेचन करते हुए देव कहते हैं कि विज्ञान, अनुमान, अभिचारी और स्थायी मिलकर रस की उत्पत्ति करते हैं। यह रस दो प्रकार का होता है :—लौकिक और अलौकिक।

मथनादिक इन्द्रियन के योगहि लौकिक जानु ।

आतम मन संयोग ते होय अलौकिक जानु ॥

तथा

कहत अलौकिक तीन विधि प्रथम स्थापनिक जानु ।

मानोरथ कवि देव घर औपनायकी धरानु ॥

१. यह वर्णन भासुदत्त कृत 'रसतरंगिणी' के आधार पर है।

२. देखिये हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३२०-३२१



अलौकिक रस के तीन भेद स्वात्मिक, मानोस्य और औपनायक तथा लौकिक रस के शृंगार, वीर, करुणा आदि नव भेद हैं। हावों का वर्णन इसके उपरान्त, अलग है। ये शृंगार रस से सम्बन्धित हैं। शेष रूप में शृंगार का वर्णन ऐसा ही है जैसा 'भवानीविलास' में। करुणात्मक वियोग और करुणा रस का अन्तर बताते हुए देव कहते हैं—

जहाँ घास जिय जियन की मो करनातम जानु ।  
जीमै निहचै मरन को करना ताहि बखानु ॥  
करुणातम सिंगार जहँ और शोक निदानु ।  
वेवछ सोंग जहाँ तहाँ भिन्न करन रस जानु ॥

'भाव विलास' में अन्य रसों का वर्णन नहीं है। चौथे प्लानम में नायक नायिकाओं के भेद हैं। पाँचवें विलास में अलङ्कारों का वर्णन है। देव के विचार से मुख्य अलङ्कार ३६ हैं।<sup>१</sup> सशय की परिभाषा को इन्होंने उपमा और उपमेय में जहाँ सन्देह हो वहाँ माना है यह सन्देह अलङ्कार ही है केवल लक्षण के शब्दों में भिन्नता है। जो अलङ्कार नौ ग्यों में सरसता पहुँचावे देव ने उसे रसवत् माना है। इस प्रकार जो भी परिभाषा है, वह स्पष्ट है।

**काव्यरसायन :—**

देव के ग्रंथों में 'काव्यरसायन' सबसे अधिक महत्व का है। इस ग्रंथ में शब्दशक्ति, पृथि, रीति, गुण, रस और अलङ्कारों का विवेचन है। इसमें ध्वनि सिद्धान्त का वर्णन है। 'काव्यरसायन' के अन्त में छन्दशास्त्र का भी विवरण है। देव, काव्य का स्वरूप निर्धारित करते हुए कहते हैं :—

सद्व जीव तिहि बरय मन, रसमय मुक्त सरौ ।  
बलवत बहै जुग धृढ़ गति बलंकार गम्भीर ॥

इस प्रकार देव ने शब्द को जीव, अर्थ को मन और रस से मुक्त गुन्दर मय बाला काव्य का शरीर माना है। शब्द को जीव मानने का तात्पर्य शब्द शक्ति के विवेचन करने का उद्देश्य ही है। इसके आगे वे कहते हैं :—

१. बलंकार मुख्य दृढताशील है देव कहें ये ही पुरातन मुनि मननि में पाइये ।  
आधुनिक कविन के संगन अनेक और इन्ही के भेद और विविध बताइये ॥

“सन्द सुमति गुण ते कहे ले षड् वचननि अर्थ ।  
 छन्द भाव भूपन सरस सो कहि काव्य समर्थ ॥  
 ताते पहले सन्द अरु बीजै अर्थ विचार ।  
 सुनत रसाइन देव कवि, काव्य श्रुति सुपसार ॥”

इसी प्रभग में अभिधा, लक्षणा, व्यजना ना वर्णन है । वाचक, वाच्य और वृत्ति को स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है :—

सन्द वचन ते अर्थ कहि, चडे सागुहे चित्त ।  
 ते षोड वाचक वाच्य हैं, अभिधा वृत्ति निमित्त ॥

शब्द भावक होता है, अर्थ वाच्य और वृत्ति का नाम अभिधा है । इसी प्रकार से लक्ष्य लक्ष्य लक्षणा, व्यञ्ज-व्यग्य व्यजना का भी वर्णन है । अभिधा वृत्ति के उदाहरण में देन लिखते हैं :—

पौवरिग पौवडे परे हैं पुर पौरि स्नागि, धाम धाम भूपन की भूम सुनियत है ।  
 करगुरी अमर सार चोषा रस घन सार छीपक हजारन औषार सुनियत है ॥  
 मधुर मृदग राग रग के तरंगनि में अम अम गोपिन के गुन सुनियत है ।  
 देव सुखसाज महराज मनराज आजु राधा नू के सदन सिचारे सुनियत है ।

इसमें प्रधान अभिधा है, क्योंकि जो कहा गया है वही उद्दिष्ट है । देव के निचार से जिस वृत्ति की प्रधानता होती है उसी शक्ति को वहाँ मानना चाहिये । ऊपर के पद में लक्ष्य और व्यग्य दोनों अर्थ हैं पर प्रधान वाच्यार्थ ही है, किस प्रकार ? यह स्पष्ट करते हुए देव कवि कहते हैं :—

जहाँ वाच्य वाचक दिवस लक्ष्य सखी मुख गर्व ।  
 व्यग्य सौतिन को निरादर, अभिधा तहाँ अपर्व ॥  
 तिहूँ शब्द के अर्थ ये ती-हों ओत प्रोत ।  
 ये प्रवीन ताही कहत जाको अधिक उदोत ॥

अतः यहाँ वाच्यार्थ ही प्रधान है । इसी प्रकार अन्य उदाहरणों में भी स्पष्ट किया गया है । लक्षणा के रूढ़ि, प्रयोजनवती और रूढ़ि के व्यग्य और नि व्यग्य भेदों, प्रयोजनवती के शुद्ध और मिलित, तथा शुद्ध के अजरत, जहत, सारोषा, साध्यवसाना और मिलित के केवल सारोषा और साध्यवसाना आदि भेद विभेदों का स्पष्ट वर्णन है ।

इन सभी के लक्षण सुस्पष्ट और उदाहरण सुन्दर हैं। देव ने इन सभी के तथा त्रिमिधा और लक्षणा के भी त्रिमिश्रण के उदाहरण दिये हैं। त्रिमिधामध्यलक्षणा का एक उदाहरण देखिये:—

सौम से फूलन सेज बनाइ दुकूलनि, फूलनि फैलि सिलौंगी ।  
हेली पठाई अकेलिये हौं, सुख सेज के पालक पीढ़ि मिलौंगी ॥  
सोजैंगी साज के साज निवारिकै साजन सौं सपनेहुं हिलौंगी ।  
कानन मूढ़ि मिहीचि के आखिन चित्त हूँ सौं चुरि मिचि मिलौंगी ॥

यहाँ चित्त हूँ सौं चुरि में लक्षणा, सम्पूर्ण त्रिमिधात्मक वर्णन के मध्य शोभित है। प्रियमिलन वाच्यार्थ और लजा लक्ष्यार्थ है। इसी प्रकार व्यजना-मध्य-व्यजना का उदाहरण देखिये:—

मानर बीर बसाये अटा रंग मंदिर में सुक सारी धिरैया ।  
भोर छौं उचिल भीर अयाहन द्वार न कोई किवार भिरैया ॥  
कौलौं धिरे घर में रहौं देव बड़ा बिलुटे कहाँ कौन धिरैया ।  
भूले न बाग समूले निमूलेऊ सुखे खरे उर फूले किरैया ॥

यहाँ पर घर में मिलन नहीं हो सक्ता इस व्यंग्यार्थ के मध्य यह व्यजना है कि बाग में भेंट होगी। तत्पश्चात् इन तीनों वृत्तियों के सकीर्ण भेदों का वर्णन करते हुए मूल भेद कहे गये हैं। देव के अनुसार त्रिमिधा के जातिभेद, भिधाभेद, गुणभेद, शास्त्रनयितरूपादि भेद हैं।

‘काव्य रसायन’ के तीसरे प्रकाश में रस निर्णय है। देव के विचार से रस ही काव्य सार है। और काव्य स्वयं शब्द और अर्थ का सार है। काव्य के शब्दार्थ, अलंकार आदि अनेक स्वभाव हैं। काव्य ही अमर-तत्त्व से तुलना करते हुए और इस प्रकार उस का स्वरूप स्पष्ट करने हुए उन्होंने लिखा है:—

रस छपन—चित्त यापित धिर बीज विधि होत अंकुरित भाव ।

चित्त पत्रलि दल फूल फलि परसत सरस सुभाव ॥

१. भावनि के बय रस परसत, विखसत सरस कवित ।

कविता सद्य अर्थ पद तिहि बय समान चित ॥

काव्य सार शब्दार्थ को, रस तिहि काव्यैमार ।

सो रस परसत भाव परस, अलंकार अधिहार ॥

सेत बीज शंकर सलिल साया दर फल फल ।  
 आठ अंग रस अमर तरु सुवत अमीरस मूल ॥  
 सेत पाव प्रारब्ध विधि बीज मुञ्चुर योग ।  
 सलिल नेह भाव सु विटप छन्द पत्र परिमोग ॥  
 अलकार रस अर्थ के फल फलनि आमोद ।  
 मधुर सुजस रस अमरतरु अमर अमीरस मोद ॥

देव, नवरत्नों के नाम कथन करने के बाद उनके साथी, सात्विक, सचारी भावों को स्पष्ट करने हैं किन्तु विशेष विवरण के लिये 'भावविलास' और 'भवानीविलास' देखने को कहते हैं। इससे स्पष्ट है कि यह उनके बाद का रचा ग्रन्थ है। देव, शृङ्गार को मुख्य रस मानते हैं और जैसा कि 'भवानीविलास' में है तीन रसों को प्रमुख और अन्यो को सहायक के रूप में देखते हैं। इन तीनों में प्रत्येक के दो आधीन रस हैं।<sup>१</sup> देव के उदाहरण यड़े सुन्दर हैं। निभाव का उदाहरण देखिये :—

दौरई सो घन दौरई फूलनि कौरई भार बयार की सोंकै ।  
 फेरइ ते विप कौरई लीलि रही वही और कबोर हियो कै ॥  
 भोरई सों रई सुनि परी दर दौरई देव रुके नहिं रोकै ।  
 औरई सी भई बाग जाँ आवत दौरई सी भई और बिलोकै ॥

रसों के वर्णन भी बड़े पूर्ण हैं। हास्य के तीन प्रकार उत्तम, मध्यम, अधम और

१. "सात्विक अरु सचारीयो रस को करत प्रकास ।

सयको लछन उदाहरण, वरनत भावविलास ॥"

२. "नौरस सय संसार मय नौरस मय संसार ।

नौरस सार सिंगार रस, जुगल सार सिंगार ।

जुग को सर्वस नायका, नायक जुगल सरूप ।

जोयन सर्वस जुगल को जोयन प्रेम अनूप ॥"

— — — — —  
 "तीन मुख्य नौर रसनि ॥ दै ॥ प्रथमनिखीन ।

प्रथम मुख्य तीन तिहुन में दोक तिहि आधीन ॥

हास्य र मय सिंगार संग, रद करन संग बोर ।

अद्भुत अरु भीमस संग सान्त सुवरनत धोर ॥"

इन सभी के लक्षण सुस्पष्ट और उदाहरण सुन्दर हैं। देव ने इन सभी के तथा अभिधा और लक्षणा के भी सम्मिश्रण के उदाहरण दिये हैं। अभिधामध्यलक्षणा का एक उदाहरण देतिये:—

सौम्य से पूजन सेज बनाइ दुष्कृति, कृति फँसि खिलौगी ।  
हेकी पड़ाई अकेलिये हौं, सुख सेज के पालक पीढ़ि मिलौगी ॥  
सोऊँगी छाज के साज निवारिकै साजन सौं सपनेहुं हिलौगी ।  
कानन मूढ़ि मिहीचि के आखिन चित हूँ सौं सुरि मित मिलौगी ॥

यहाँ चित्र हूँ सो चुरि में लक्षणा, सम्पूर्ण अभिधात्मक वर्णन के मध्य शोभित है। प्रियमिलन वाच्यार्थ और लब्धा लक्ष्यार्थ है। इसी प्रकार व्यजना-मध्य-व्यजना का उदाहरण देतिये:—

यानर वीर बसाये अटा रंग मंदिर में सुक सारी चिरैया ।  
भोर लौं अथिख भोर अयाहन द्वार न कोई किवार भिरैया ॥  
कौलों घिरे घर में रहों देव वज्रा बिहुटे कहाँ कौन घिरैया ।  
भूले न बाग समूले निमूलेऊ सूले खरे उर फूले फिरैया ॥

यहाँ पर घर में मिलन नहीं हो सकना इस व्यंग्यार्थ के मध्य यह व्यजना है कि बाग में भेंट होगी। तत्पश्चात् इन तीनों वृत्तियों के सर्वांग्य भेदों का वर्णन करते हुए मूल भेद कहे गये हैं। देव के अनुसार अभिधा के जातिभेद, क्रियाभेद, गुणभेद, शास्त्ररूपितरूपादि भेद हैं।

‘वाच्य रसायन’ के तीसरे प्रकाश में रस निर्णय है। देव के विचार से रस ही काव्य सार है<sup>१</sup> और काव्य स्वयं शब्द और अर्थ का सार है। काव्य के शब्दार्थ, अलंकार आदि अनेक न्वमान हैं। काव्य की अमर-तरु से तुलना करते हुए और इस प्रकार उस का स्वरूप स्पष्ट करते हुए उन्होने लिखा है:—

रस लघन—चित थापित फिर बीज विधि होत अंकुरित भाव ।

चित्त भद्रलि दल फूल फलि बरसत सरस सुभाव ॥

१. भावनि के वय रस वसत, विवसत सरस कवित्त ।

कविता सव्द अर्थ पद तिहि वस सज्जन चित्त ॥

काव्य सार य दार्थ को, रस तिहि काव्यसार ।

सो रस वरसत भाव वस, अलंकार अधिहार ॥

रेत योज शंकु सलिल साया दर फल फूल ।  
 शल शंग रस शमर तर सुवत अमीरस मुख ॥  
 रेत पाल प्रारब्ध विधि योज सुशंकु योग ।  
 सलिल नेह भाव सु विटप छन्द पत्र परिभोग ॥  
 अलकार रस अर्थ के फल फूलनि आमोद ।  
 मधुर मुजस रस अमरतर अमर अमीरस मोद ॥

देव, नपुंसकों के नाम कथन करने के बाद उनके साथी, सार्विक, सचारी भावों को स्पष्ट करने हैं किन्तु विशेष विवरण के लिये 'भावविलास' और 'भवानीविलास' देखने को करते हैं। इससे स्पष्ट है कि यद् उनके बाद का रत्ना ग्रंथ है। देव, शृङ्गार को मुख्य रस मानते हैं और जैसा कि 'भवानीविलास' में है तीन रसों को प्रमुख और अन्यो को सहायक के रूप में देखते हैं। इन तीनों में प्रत्येक के दो आधीन रस हैं। देव के उदाहरण बड़े सुन्दर हैं। विभाव का उदाहरण देखिये :—

बौरहूँ सी घन बौरहूँ फूलनि बौरहूँ भार बपार की झोंकै ।  
 केरहूँ से बिप बौरहूँ लीलि रही बही और कबोर हियो कै ॥  
 भोरहूँ सों रहूँ सुकि परी उर बौरहूँ देव रुके महि रोके ।  
 बौरहूँ सी भई बाग लौं आयत बौरहूँ सी भई और बिलौकै ॥

रसों के वर्णन भी बड़े पूर्ण हैं। हास्य के तीन प्रकार उत्तम, मध्यम, अधम और

१. "सार्विक अरु सचारियो रस को करत प्रकास ।

सयको लक्षण उदाहरण, अनन्त भावविलास ॥"

२. "नौरस सय ससार मय नौरस मय संसार ।

नौरस सार सिंगार रस, जुगल सार सिंगार ।

जुग को सर्वस नायका, नायक जुगल सरूप ।

जोयन सर्वस जुगल को जोयन प्रेम अनूप ॥"

— — — — —  
 "तीनि मुख्य नौ रसनि में द्वै द्वै प्रथमनिखीन ।

प्रथम मुख्य तिन तिहुन में दोऊ तिहि आधीन ॥

हास्य र मय सिंगार संग, रुद करन संग बोर ।

अद्भुत अरु बीमल संग सान्त सुवरनत धोर ॥"

करना है, गति करना, महा करना, लघु करना और सुख करना है जिसमें देव ने मिलन समय रोने को भी रसना है, इसमें राद गौद्र, वीर, भयानक, भीमत्स अद्भुत और शान्त रसों का वर्णन है। शान्तरस का स्थायी भाव समनुद्धि है। इसी प्रसंग में वे रस दोष<sup>१</sup> और रस शत्रु का भी विवरण देते हैं। देव का वैशिष्टी, आरमटी, सात्वती और भारती वृत्तियों आदि का वर्णन पूर्ण नहीं है। 'काव्य रसायन' में नायिका भेद का वर्णन करते हुए वे १३ प्रकार की वय के विचार से और ८ अवस्था के विचार से नायिकाओं का वर्णन करते हैं :—

सैरह विधि वय भेद, अर कहत अवस्था आठ ।

स्वीया परकीया द्विविधि, सर्व अर्थ तिहि पाठ ॥

इसने पश्चात् देव द्वादश रीतियों का वर्णन करते हैं। अर्थ, श्लेष, प्रमाद, सम, मधुर, मान, सुकुमार, अर्थव्यति, समाधि, शान्ति, शोच, उदाग आदि दण गुण हैं और इनमें से प्रत्येक को नागर और ग्रामीण दो भेदों में गौटकर द्वादश रीति कही गई हैं, जोकि उपयुक्त नहीं। देव, नागर और ग्रामीण दोनों को ही महत्व देते हैं<sup>१</sup> नागर में रसि अर्थात् सुपराई अधिक है किन्तु ग्रामीण में रस अधिक है। देव के ही शब्दा में —

नागर गुण आगर द्वितिथ रस सागर रसि हीन ॥ ५

नागर अरु ग्रामीण गति समुक्त परम प्रवीन ।

काम बड़ा तिनको सु सठ कामुक हृदय मलीन ॥ ६

सुन्दर सरस सरावरी, दन कमल त्रिहि बीच ।

तहाँ गरजि रज पुज गज पैठि टठावत कीच ॥ ७

सगर आस अंतर इती मालति सुदु मङ्गल ।

सति चम्पा अपान यदि मानित अलि न अनन्द ॥ ८

जौ ली पावै पद्मिनी, स्वास समोरन मोद ।

मधुकर करिय कुम्भ पर, करत न विविध विनोद ॥ ९

नागर के साथ आत्मन और वृत्तिम सौन्दर्य है किन्तु ग्रामीण के साथ स्वाभाविक और प्रकृतिक सौन्दर्य है। फिर भी लोग नागर को अधिक चाहते हैं। यह देव का विचार है।

१ सरस, निरस, उदाग, मन्मुख, विमुख स्वनिष्ठ और परनिष्ठ ये रस दोष हैं।

गुणों के वर्णन ने उपरान्त अलङ्कार का वर्णन आता है। शब्दालङ्कारों में अनुभास, यमक, अनेक भेदों सहित चित्र तथा प्रौढलांघिका का वर्णन है, और अर्थालङ्कारों में दो वर्ग हैं : मुख्यालङ्कार तथा गौणमिश्रालङ्कार। मुख्यालङ्कार के अन्तर्गत—स्वभावोक्ति, उपमा, रूपक, दीप्ति, आक्षेप, अर्थात्तरन्यास, व्यतिरेक, विशेषोक्ति, विभावना, पर्यायोक्ति, उन्मोक्ति, अतिशयोक्ति, उत्प्रेक्षा, उल्लेख, हेतु, गृहोक्ति, सन्निहितागता, सूक्ष्म, लेख, भय, प्रेम, रसवत, उदात्त, ऊर्जस्वि, अग्रन्तुति, समाधि, निदर्शना, दृष्टान्त, निन्दास्तुति, स्तुति निन्दा, सयम, विरोध, विरोधाभास, तुल्य-योगिता, अग्रस्तुति, अग्रम्भव, असद्वृत्ति, परिस्तर, तद्गुण आदि हैं।

गौणमिश्रालङ्कार में अनुगुण, अनुशा, अवज्ञा, गुणवत, प्रत्यनीक, लेखसार, मिश्रित, कारन माला, एकावर्गी, मुद्रा, मातादीरक, समुच्चय, सम्भावना, प्रदर्शन, गृहोक्ति, व्याजोक्ति, विवृतोक्ति, युक्ति, विरुद्ध, सद्दीर्घ, भास्वि, आशिष्य, स्मृति, भ्रान्ति, सन्देह, निश्चय, सम, निषेध, अलङ्कार, अधिक, अन्योन्याभिर, सामान्यविशेष, उन्मीलित, विहित, अर्थापत्ति, विधि, निषेध, अत्युक्ति, प्रयुक्ति, अन्वोक्ति आदि हैं।

इनका 'सशय' सन्देह से भिन्न है। केवल उपमा देने में ही जब अनिश्चय होता है वहाँ देय 'सशय' मानते हैं जब कि सन्देह अन्य आचार्य के द्वारा निरूपित सन्देह अलङ्कार के समान है। सशय को अलग अलङ्कार मानना उपयुक्त नहीं।

एक प्रकार के अलङ्कार एक ही छन्द में स्पष्ट किये गये हैं। नवें प्रकाश तक उपयुक्त विषय समाप्त हो जाते हैं।

दशवें प्रकाश में छ दा का वर्णन है। 'काव्यरसायन' उत्तम ग्रन्थों में है। वर्गीकरण और विवेचन दोनों के विचार से यह ग्रन्थ श्रेष्ठ है। यद्यपि आधार संस्कृत के ग्रन्थ हैं, फिर भी क्रम और ढंग तथा विषय विभाजन आदि में नवीनता है। इन अनेक ग्रंथों में हम देखते हैं कि काव्यशास्त्र के एक विशेष यज्ञ को प्रमुख बनाकर वर्णन किया गया है, यद्यपि एक विषय पर विचार सचन एक में ही है। इस प्रकार हम देय में विचार की स्पष्टता, वर्गीकरण की मौलिकता तथा उदाहरणों की समशीलता के दर्शन होते हैं। उन्होंने काव्यशास्त्र के लगभग सभी विषयों पर विचार किया है, उनका स्थान आचार्य और कवि दोनों को दृष्टि से प्रादरणीय है।



## તૃતીય-અધ્યાય

## रीति-ग्रन्थों का विस्तार और उत्कर्ष

चिन्तामणि त्रिपाठी के पश्चात् देव और कालिदास के समय तक लगभग ५० वर्षों में काव्यशास्त्र के विषयों पर हिन्दी में लिखने की परम्परा बँध गई थी। लक्षण अथवा रीति ग्रन्थों की, जनता और राजदरबार दोनों के बीच प्रसिद्धा बन चुकी थी। अतः कवि के लिए यह आवश्यक सा हो गया था कि वह जो कुछ भी लिखे, उसे रीति परम्परा में ढाल कर लिखे। उसे रस, अलंकार, नायिकाभेद, भक्ति आदि के वर्णन के सहारे ही और किसी पस्तु का वर्णन करना होता था। सफल कवि यही समझा जाता था जो कि लक्षण ग्रन्थों का निर्माण करे। राजदरबार में भी उदाहरणों पर विवाद होने थे। किसी भी स्त्री के वर्णन में, यह कौन नायिका है ? का प्रश्न अनिवार्य था। अतः कवि लोग इसी के सहारे चलते थे। टीकाग्रंथ और अर्थ तक में काव्य-सौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिए उसके भीतर, कौन अलंकार, कौन रस या भाव, कौन नायिका अथवा कौन शब्द-शक्ति नियमान थी, यह बताना आवश्यक समझा जाता था।

राजदरबारी कवि भी राजा की प्रशंसा, उसका जीवन आदि इन्हीं रीति ग्रन्थों के ही अन्तर्गत करते थे। रीति-परम्परा से स्वच्छन्द काव्य लिखने वाला को प्रायः उचित सम्मान न मिलता था। विद्वारी आदि कुछ कवि तो प्रतिवाद ही मानने चाहिए। यद्यपि इनके दोहा में भी अलंकार और नायिका भेद प्राप्त होने के कारण ही सतसई का आदर होता था। कवियों की गोष्ठियाँ में भी किसी कविता के भीतर उपर्युक्त बातों पर ही वाद-विवाद चला करता था। अतः लगभग सभी कवि अपनी कविता को इन्हीं प्रणालियों के अन्तर्गत ढालते थे। वे लक्षणों के उदाहरण रूप कविता लिखते थे। इसका प्रचलन १७५० वि० के पश्चात् बहुत अधिक हो गया। इस समय बड़े बड़े ग्रन्थ लिखे गए और प्रसिद्ध आचार्य भी हुए। इनमें सूरति, सोमनाथ, श्रीपति, मिरजारीदास, दूलह, पैरीसाल, पद्माकर

अदि विशेष उल्लेखनीय हैं। इन का महत्व इसी रीति परम्परा के ही अन्तर्गत है। इनसे बाहर नहीं। अतः हम यह कह सकते हैं कि हिन्दी साहित्यशास्त्र पर लिखे जाने वाले ग्रन्थों का यह उत्कर्ष-काल था, इस काल की साहित्य की प्रगति लक्षण ग्रन्थों के रूप में ही मिलती है। इस उत्कर्ष-काल के ग्रन्थों का अध्ययन प्रस्तुत अध्याय में किया जायेगा।

### कालिदास त्रिवेदी का 'बधूविनोद'

यह देव के समकालीन नायिका भेद पर लिखा प्रसिद्ध ग्रन्थ है जिसको कालिदास ने स० १७४६ के लगभग गीता में जलित जोगाजीत के आश्रय में लिखा था। जैसा कि नीचे लिखे दोहे से स्पष्ट है :—

नगर एक घनी तहाँ बहु बिधि नृपति अनूप ।

तरे यहै लुपदा नदी लुपधामिनी रूप ॥

उसमें पहले जालिम सिंह ने बर, का वर्णन है उससे पश्चात् बथानक है कि राधा और कृष्ण के बीच ललिता ने दूती का काम किया। राधा को कृष्ण के पास आने के लिए कहकर कृष्ण को समझाने के लिये ललिता गई और उस बीच में जबतक राधा, कृष्ण के यहाँ तक पहुँचे, ललिता ने कृष्ण से नायिकाओं के भेद कहे और समझाया कि कुलधू बड़ी फठिनार से प्राप्त होनी है :—

भेद कहे कुलधधुन के प्रथमहि रचि रचि दैन ।

मिलै जाल गोकुल धधू पै कुलधधू मिलै न ॥

पुस्तक में स्वकीया, परकीया, सामान्या आदि के सामान्य लक्षणों के साथ सुन्दर वाक्यपूर्ण उदाहरणों से युक्त वर्णन है।

### सूरति मिथ

सूरति, आगर के रहने वाले कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे जैसा इनके दोहे के एक चरण से पता चलता है :—

“सूरति मिथ कनौजिया, नगर आगरे बास”

इन्होंने कई ग्रन्थ साहित्यशास्त्र के विषय पर लिखे जैसे—“अलङ्कार माला” ‘रस रत्नमाला’ ‘रस आह्व चन्द्रिका’ ‘वा य मिदाल’, ‘रस रत्नाकर’ ‘सरग रस’ आदि। इन्होंने ‘रसप्रिया’ और ‘रसिकप्रिया’ की टीकाएँ भी सम्पादित की हैं। इनका ‘अलङ्कार माला’ ग्रन्थ स० १७६६ की रचना है। यह ग्रन्थकारों पर निम्न दृष्टि

‘भाषाभूषण’ के दंभ का ग्रंथ है जिसका आधार ‘चन्द्रालोक’ जान पड़ता है। इसमें यद्यपि लक्षण और उदाहरण दोनों एक ही दोहे में देने का प्रयत्न किया गया है, किन्तु यह ‘भाषा-भूषण’ के समान सुगठित लक्षण और उपयुक्त उदाहरण का गौरव नहीं प्राप्त कर सका।

### काव्य सिद्धान्त

इनके अन्य ग्रन्थ रस के सम्बन्ध के हैं पर ‘काव्य सिद्धान्त’ में काव्यशास्त्र के सभी विषयों पर विचार है और यह महत्व का ग्रन्थ है। इसमें उन बातों का वर्णन है जिनका जानना कवि के लिये आवश्यक है और जो कविता में भी आनी चाहिये। काव्य की परिभाषा भी इनकी अपनी निश्चित की हुई जान पड़ती है। वे कहते हैं :—

“वरनन मन रंजन जहाँ रीति अलौकिक होइ।

गिपुन कर्म कवि को सु तिहि काव्य कहत सब कोइ।”

इस परिभाषा के अन्तर्गत रस, गुण, अलंकार आदि सभी आवश्यक बातें आ जाती हैं। साथ ही साथ सूरति मिश्र, काव्य की अत्यन्त आश्यक तीन बातों का निर्देश करते हैं। कारण के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है :—

कारण देवप्रसाद जिहि सवित कह्य सब कोइ।

वितपत और अभ्यास मिल त्रय बिन काव्य न होइ ॥

देवप्रसाद, व्युत्पत्ति और अभ्यास, ये तीन बातें काव्य की उत्पत्ति की कारणस्वरूप हैं। इसको और अधिक स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं :—

जैसे बीजर सृष्टिका, गीर मिलै सब आन।

तयही सह उपजै सुर्यो इनते कविता जान ॥

‘वितपत’ का प्रर्थ व्युत्पत्ति या शास्त्रज्ञान है अतः सूरति के विचारानुसार प्रतिभा, फिर शास्त्रीय ज्ञान और इनके उपरान्त अभ्यास तीनों का ही क्रमशः महत्त्व है। एक की भी कमी होने पर काव्य नहीं हो सकता है। काव्य प्रयोजन को वे औरों की भाँति ही मनोरंजन, अशुभ का नाश, यश और धन आदि की प्राप्ति में बताते हैं। इसके पश्चात् वे कहते हैं कि काव्य का रूप शब्द, अर्थ, गुण, दोष, रस और अलंकार आदि के द्वारा निश्चय होता है। अतः इन्हीं का वे क्रमशः वर्णन करते हैं। शब्द तीन प्रकार का, वाचक, लक्ष्य और व्यञ्जक होता है और उससे निर्गतार्थ वाच्य, लक्ष्य और

व्यंग्य होने हैं। यह विवेचन 'माध्यमशास्त्र' के ही आधार पर है। आगे भी वे ध्वनि या व्यंग्य को काव्य का प्रमुख अंग मानते हुए उच्चम, मध्यम और अधम काव्यों का वर्णन करते हैं। अधम काव्य में व्यंग्य कुछ भी नहीं रहना अतः इसके अन्तर्गत निम्न, अनुप्रास आदि आते हैं।

तत्पश्चात् दोषों का वर्णन है। जिन दोषों को सुरति ने लिया है वे अश्लील, जुगुप्सा, ग्रीवा, अमंगल, भुतिकटुत्व, दुस्स्वधान, हीनरस, प्राग्भूतत्व, पशु, मृतक, सदृश्य, क्लिष्ट, पुनरुक्ता, निरर्थक, अधिपन्न-न्यून पद, कर्महीन, यतिभग, अतमर्थ, विरोधी आदि हैं। इन दोषों को दूर करने के उपाय 'दोषाकुश' शीर्षक के अन्तर्गत दिये हैं। गुणों में वे तीन गुणों को ही लेते हैं :—प्रसाद, ओज और माधुर्य और उनके पश्चात् सद्गो मे रस और उसके अंगों का वर्णन करते हैं। श्रोतों की भौति सुरति ने शृङ्गार-रस का अधिक विवरण नहीं दिया, बल्कि समस्त एक का ही विवेचन है और सभी को समस्त महत्त्व दिया है।

अलंकारों के वर्णन में लक्षण को भी अधिक स्पष्ट और पूर्ण बनाने का प्रयत्न है, केवल उदाहरण भरने का ही नहीं। इसमें सुरति का उद्देश्य काव्य शास्त्र का विवेचन कवि के रूप में नहीं बल्कि आचार्य के रूप में करने का जान पड़ता है।

'काव्य सिद्धान्त' के अन्त में निम्न का वर्णन है जिनमें अनेक विभिन्न प्रकार के मार्मिक और पौष्टिक छन्दों का पूर्ण शीर्ष से विवेचन है। इस प्रकार काव्य शास्त्र के सभी अंगों पर प्रकाश डालने के कारण सुरति की गणना हिन्दी वाङ्मयशास्त्र के प्रधान ग्रन्थों में होती है।

### कृष्ण भट्ट की 'शृङ्गाररस माधुरी'

कृष्णभट्ट देवशूरि की स० १०६६ की तिथि हुई 'शृङ्गाररस माधुरी',<sup>१</sup> लक्ष्मण में रस और विभेग रूप में नाटिका भेद पर लिखी पुस्तक है। यह विद्वत्मीश्वर के महात्म्य मुक्तिविह देव के निरंतरणी गढ़ थी। यह 'गणिकविद्या' की मूर्ति रसों पर पुस्तक है। संप्रेम और विभेग का दो-दो भेदों, प्रत्यक्ष और प्रकाश में वर्णन किया गया है। विभाव के अन्तर्गत नाटिका नाटक भेदों का वर्णन है और उनमें भी अधिक दृष्टान्तों का प्रचलन और प्रकाश दो रसों में वर्णन है। लक्ष्मी के वर्णन में अनेक प्रकार की विधियों का वर्णन है जैसे—गहन, नर्तन, परोक्ष आदि रस कि देव ने किया

है। अन्त में हास्य, करुणा आदि रसों का वर्णन बड़े संक्षेप में किया गया है। अधिकांश उदाहरण अच्छे हैं।

### गोप कवि

ये ओरछा-नरेश महाराज पृथ्वीसिंह के आश्रय में थे। मिश्रबन्धुओं ने इनका रचना काल सं० १७७३ दिया है और इनका ग्रंथ रामालंकार ही लिखा है तथा उसका भी अन्य कोई विवरण नहीं दिया, किन्तु लेखक ने दत्तिया राजपुस्तकालय में इनका बनाया ग्रंथ 'रामचन्द्र भूषण' और टीकम गढ़ के सवाई महेन्द्र पुस्तकालय (ओरछा) में 'रामचन्द्र भूषण' और 'रामचन्द्राभरण' नामक दो ग्रंथ देखे हैं।

#### रामचन्द्र भूषण

यह अलंकारों का ग्रंथ है। दोहों में ही उनके लक्षण और उदाहरण दिये गये हैं। प्रथमार्द्ध में अलंकार के लक्षण और द्वितीयार्द्ध में उदाहरण हैं और उदाहरण राम के चरित्र से सम्बन्ध रखते हैं। पहले अर्थालंकारों का और बाद में शब्दालंकारों का वर्णन है। उदाहरण स्पष्ट और लक्षण संक्षेप में दिये गये हैं। इनके विचार से शब्दों और अर्थों की रचिर रचना अलंकार है, जिनका विकास भाव, रस और गुणों के सौन्दर्य से होता है। अलंकार की इस रूप में परिभाषा यथार्थतः अलंकार के महत्व को बढ़ाने वाली है। देखिये :—

शब्द अर्थ रचना रचिर अलंकार सो जान ।

भाव भेद गुन रूप ते प्रगट होत है जान ॥

अलंकारों का कैसे हो वर्णन पुरानी परिपाटी पर है ही पर स्वभावोन्ति के इन्होंने चार भेद जालि, क्रिया, गुण और द्रव्य के आधार पर किये हैं। यह वर्णन मानो केशव के सामान्यालंकार का सा है। केशव के वर्णन से यह अधिक स्वभाविक है। इनका दूसरा ग्रंथ 'रामचन्द्राभरण' भी 'रामचन्द्र भूषण' के ही समान है। लक्ष्यों में तो समानता है ही वर्णन-क्रम और उदाहरणों में भी साम्य है। इसके उदाहरणों में कविता, सवैया और छन्दों का प्रयोग है और वे अधिकतर सुन्दर बन पड़े हैं। इस ग्रंथ के प्रारम्भ में कवि ने अपनी वंशावली दी है और यह भी दिया है कि यह ग्रंथ ओरछा-नरेश पृथ्वीसिंह के आश्रय में रचा गया ग्रंथ है।

## याकूब खां का 'रसभूषण'

मिश्रकण्ठु विनोद<sup>१</sup> के अनुसार स० १७७५ का निराला याकूब खां का 'रसभूषण'<sup>२</sup> ग्रंथ है। इस ग्रंथ की विशेषता यह है कि इसमें अलंकार व नायिकाभेद के लक्षण और उदाहरण साथ साथ चलते हैं। अपने वर्णन क्रम के विषय में प्रारम्भ में ही कवि ने कह दिया है :—

अलंकार संयुक्त कहीं नायिका भेद पुनि ।

परना क्रम निजु उक्ति चचन और उदाहरनि ॥

अब इसका कारण देते हुए वे करते हैं कि कोई भी नायिका बिना आभूषणों के सोमिया नहीं होती है अतः जब नायिका भेद वर्णन करना है तो अलंकार अवश्य रहना चाहिए<sup>३</sup>। अतः सबसे पहले पूर्णोपमा और नायिका को एक साथ लेते हुए वे कहते हैं :—

पूरन उपमा जानि चारि पदारथ होइ जिहि ।

साहि नायिका जानि, रूपवन्ध सुन्दर सुषुषि ॥

उदाहरण—है कर कोमल कंज से ससि सी दुति सुख सैन ।

कुन्दन रग पिक बचन से मधुरे जाके सैन ॥

इसमें तीन पूर्णोपमा हैं और वर्णन नायिका का है। दूसरे लुप्तोपमा और स्वकीया को एक साथ लेकर उदाहरण में कहते हैं :—

कोकिल सी बेसी भट्ट मधुरे तेरे सैन ।

छात्र कानि तोमें खसी है को अंक लखै न ॥

इस लुप्तोपमा को याकूब खां टीका में स्पष्ट करते हैं—“कोकिल के वचन हैं वचन की उपमा दिया कोकिल के वचन से वचन कह, कोकिल से वचन कहे ताते उपमा लुप्त है।” इस प्रकार वे एक अलंकार और एक नायिका भेद का लक्षण एक साथ लेते चलते हैं। टीका का प्रयोग बहुत नहीं किया गया है जहाँ पर लक्षण में कुछ अस्पष्टता रह गई है वहीं पर टीका निर्णीत नहीं है। पुस्तक भर में दोहा और गोरखा छन्दों का प्रयोग किया गया है। नायिका भेद और अलंकारों व किंगी भागविशेष द्वारा लक्षण और उदाहरण देने में

१ देखिये मिश्रकण्ठु विनोद भाग २, पृ० ६१२

२, कृतिपरा राजपुस्तकालय में खण्डक द्वारा देनी प्रति के आधार पर ।

३. अलंकार बिना नायिका सोमिया होइ न जान ।

अलंकाररहित नायिका जाने कहीं बजानि ॥

नयी विद्वत्ता और कवित्व शक्ति का परिणय । है। इसका महत्त्व इसी प्रकार का है जैसे कि व्यंग्यार्थ कौमुदी यादि का । इसी 'रस भूषण' के आधार पर स० १८६६ में शिव-प्रसाद ने भी 'रस भूषण' लिखा, जो साधारण पुस्तक है । 'रस भूषण' के अन्तर्गत याकून खा ने रस, स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव आदि का भी वर्णन किया है । रस के सभी भेद पूर्णरूप से वर्णित हैं । हास्य रस का वर्णन नितान्त हिन्दी का सा ही जान पड़ता है सस्कृत से लिया हुआ सा नहीं । ऐसा जान पड़ता है इसका आधार हिन्दी के ग्रंथ हैं सस्कृत के नहीं । हास्य के मृदु हास, मद हास, अतिहास, उच्च हास प्रकार हैं, वर्णन क्रम में रौद्र के साथ भावोदय<sup>१</sup>, धीर के साथ भावसंधि और भावशयलता और अदभुत के साथ यमकालवार का वर्णन है । वर्णन का यह समिश्रण स्वाभाविक और प्रभावकारी है । कौन अलंकार किस रस के साथ अधिक उपयुक्त हैं इस पर भी प्रकाश पड़ता है । अन्त म परुषा, उपनागरिका और कोमला वृत्तियों का वर्णन है । ग्रंथ के अन्त में अपने वर्णन क्रम पर एक टिप्पणी देते हुए याकून खा लिखते हैं "या ग्रंथ के विषे उदाहरन म लक्षण के क्रम ते पहली तुक् म चौ अलंकार बरन्यो है और दूसरी तुक् में नायिका भेद है । दोनों ही तुक् म अलंकार को निर्वाह नजानिये । एक ही तुक् म है ।" इस प्रकार वर्णन प्रणाली के विचार से इसमें नवीनता है परन्तु अन्यथा इसमें विवेचन की गहराई नहीं है ।

### कुमारमणि भट्ट

ये वत्सगोत्री तैलंग ब्राह्मण हरिप्रलम्ब जी के पुत्र थे जो कि सप्तशतीकार गोवर्द्धनाचार्य के छोटे भाई प्रलम्ब जी की छठवीं पीढ़ी में उत्पन्न हुए । कुमारमणि भट्ट सस्कृत के अच्छे विद्वान् थे और कवि भी । इनका लिखा 'रसिक रसाल'<sup>२</sup> काव्य शास्त्र का अच्छा ग्रंथ है । यह 'काव्य प्रकाश' के आधार पर है जैसा कि आगे के बचन से स्पष्ट है —

१ भावोदय है जोय उद्दिम दसा उ भाव की ।

यानों रद उ होय सोहू फोष मन में अधक ॥

नयन बधू की रूप लखि सौति गिरी मुरझाह ।

सतरौही भौह करी, तिरछी लखी रिसाइ ॥

२ टीकमगढ़ में देखी प्रति के आधार पर । इनका यह ग्रन्थ छप भी चुका है ।



काव्य प्रकाश विचारि कसु रवि भाषा में हास्य ।

पण्डित मुनि कुमारमणि कीन्दी रसिक रसाख ॥

‘रसिक रसाख’ का रचना कात् १७७६ ई. जी नीचे लिखे दोहे से स्पष्ट है :—

रस सागर रवि गुरग बिपु संवत् मधुर वसन्त ।

विकस्यो रसिक रसाख खलि दुखसत सदृश्य सन्त ॥

‘रसिक रसाख’ के प्रथम अध्याय में ‘काव्य-प्रकाश’ के आधार पर ही काव्य-प्रयोजना काव्य-कारण, भूति, उत्तम, मध्यम और अधम काव्य आदि का वर्णन है। उसके पश्चात् उत्तम काव्य के भेद, शब्दशक्ति, वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ आदि पर सुन्दर और रोचक उदाहरण द्वारा स्पष्ट रीति से विचार किया गया है। ‘वक्ता के विषय ते व्यजना’ के उदाहरण में एक छन्द देगिये :—

तोहि गईं मुनि कृष्ण कलिन्दी-के होईं गईं मुनि हेखि हमारी ।

भूखी अनेखी कईं बरषी मग में खलि कुञ्जन पुञ्ज भँप्यारी ॥

गागर के जल के छलके पर आवत खौं सन भीगि गो भारी ।

कपत प्राप्तन ये री बिसासिनि मेरी उतास रहे न सगहारी ॥

इसकी व्याख्या करते हुए वे कहते हैं —“इहाँ कन्हैया के विशेष ते स्वेद कप उठाव प्रभृति रसिक कार्य दुराहरो व्यंग है” इस प्रकार उनकी छोटी व्याख्याएँ और भी स्पष्ट कर देती हैं। अधिक स्थलों पर वे लक्षण न देख कर केवल उदाहरण देते हैं किन्तु अन्त में गद्य में व्याख्या करके उसे स्पष्ट कर देते हैं। इससे यह प्रकट होता है कि विषय-विवेचन और काव्य के सौन्दर्य को समझाना दोनों ही उनका यथार्थ उद्देश्य है।

कुमार मणि, वियोग शृंगार को सर्वप्रथम तीन प्रकारों में विभाजित करते हैं वर्तमान, भूत और भविष्यत् और फिर प्रवास, कैरनात्मका, मान तथा पूर्वानुराग और दस अवस्थाओं आदि का वर्णन है। इसने पश्चात् रस का वर्णन है और एक अलग अध्याय में स्थायी भावों का वर्णन है। कुमार मणि, दस रसों का विवरण देते हैं और चात्सल्य को दसवाँ रस मानते हैं। भाव विमान आदि का वर्णन सामान्य ढंग पर है। नायिका भेद में मध्या का वयस्सन्धि वर्णन तथा प्रोढ़ा के अवस्था और प्रवृत्ति के अनुसार कुछ नये नामों जैसे उन्नतयौवना, वक्रचक्रा, लघुसजा आदि शब्दों का प्रयोग किया गया है। इसने पश्चात् अलंकारों का भी वर्णन है जिन्हें बाद में रसी व्याख्या से वे स्पष्ट करते हैं। सबसे अन्त में गुण और दोषों का वर्णन है। इस प्रकार ‘रसिक रसाख’

में लगभग सभी काव्यांगों पर विवेचन है और इसे हम अच्छे ग्रन्थों के अन्तर्गत रख सकते हैं। समझाने का सुन्दर प्रयत्न इस ग्रन्थ से हमें मिलता है।

## आचार्य श्रीपति

आचार्य श्रीपति की गणना काव्यशास्त्र के प्रमुख आचार्यों में हैं। इन्होंने कई ग्रन्थों का निर्माण किया जैसे 'कविकुलरत्नद्रुम' 'रससागर' 'अनुप्रासविनोद' 'विक्रम विलास' 'सरोज कलिका' 'अलंकार रत्ना' तथा 'काव्य सरोज'। 'काव्य सरोज' इनका सबसे अधिक प्रौढ़ ग्रन्थ है। इन्होंने अपने ग्रन्थों में दोषों का विवेचन, निस्तुत और रसतन रीति से किया है और दोषों के उदाहरणों में बहुत से केशव के पद्यों को ढूँढकर रक्खा है<sup>१</sup>। जेशव ही नहीं अन्य कवियों और लेखकों के दोषों का भी वर्णन है। 'काव्य सरोज' या 'श्रीपति सरोज' में काव्यशास्त्र के विषयों का सुन्दर और स्पष्ट विवेचन है। इनकी प्रौढ़ता और महत्व इसी से स्पष्ट है कि आचार्य भिपारी दास ने अपने 'काव्यनिर्णय' में बहुत सी बातें श्रीपति के 'काव्यसरोज' की अपना ली हैं<sup>२</sup>। प्रत्येक बात से उनकी विद्वता टपकती है।

### काव्य-सरोज<sup>३</sup>

'काव्य-सरोज' की रचना स० १७७७ वि० सन्तन कृष्ण ५ बुधवार को हुई थी। श्रीपति कालपी नगर के रहनेवाले ब्राह्मण थे जैसा कि उनकी नीचे लिखी पंक्तियों से पता चलता है:—

संवत् मुनि मुनि मुनि ससी, सखन सुभ सुधवार ।

असित पञ्चमी को सियो खलित ग्रन्थ अवतार ॥ १-४

सुकवि कालपी नगर को, द्विज मनि श्रीपति राह ।

जस समस्वाद जहान को, बरनत सुप समुदाय ॥ १-५

१. देखिये मिथवन्धु विनोद, भाग २, पृ० ५१८-१९, (१८६४ संस्करण)

२. देखिये रामचन्द्र शुक्ल का हिन्दी-साहित्य का इतिहास, पृ० ३२८

( सं० १९६७ संस्करण )

३. प० कृष्णशिवरौ मिश्र के पुस्तकालय से उनके सुपुत्र श्री गजकिशोर मिश्र द्वारा प्राप्त प्रति के आधार पर यह विवेचन है।

‘वाच्य-सरोज’ वाच्यशास्त्र का प्रसिद्ध और महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। काव्य का लक्षण बताते हुए श्रीरति कहते हैं कि दोषहीन तथा गुण अलंकार-रस से युक्त सन्दर्भ काव्य है।<sup>१</sup> और इसका प्रस्कटन शक्ति, निपुणता, लोकमत, व्युत्पत्ति, अभ्यास और प्रतिभा से होता है। इनमें से प्रत्येक की व्याख्या इस प्रकार की है। शक्ति वह पुण्य विशेष है जिसने बिना कवित्व नहीं होना और उसने बिना यदि कोई दृष्टपूर्वक कविता की रचना करता है तो वह दृष्टी कहलाता है और हँसी का पात्र होता है। जिस उल्लेख से पद और उसका अर्थ कवि को सहज प्राप्त हो जाता है उसे निपुणता कहने हैं। सत्कार का जो व्यवहार है, नहीं लोकमत होना है। अनेक शास्त्रों का ज्ञान व्युत्पत्ति कहलाता है और किसी सत्कवि के पास नित्य कविता करना अभ्यास है। नवीन तर्क, सुन्दर पदों और युक्ति की युक्त प्रदान करनेवाला शक्ति प्रतिभा है।<sup>२</sup> उपर्युक्त ६ बातों में शक्ति, निपुणता और प्रतिभा में कोई विशेष अन्तर नहीं जान पड़ता। इसीलिए प्रायः अन्य आचार्यों ने प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास को ही लिया है। श्रीरति की वाच्य-परिभाषा और काव्य कारण का अधिकार आधार ‘काव्यप्रकाश’ है।

इससे पश्चात् त्रिविध कवियों का वर्णन है, उत्तम, मध्यम और अधम। उत्तम वह है जिसमें वाच्य से व्यंग्य अधिक बढ़कर रहता है, गुणीभूत व्यंग्य में वाच्य

१. शब्द अर्थ बिन दोष गुण अलंकार रसवान।

ताको काव्य बरतानिये श्रीरति परम सुमान ॥

—वाच्यसरोज, दल १

२. शक्ति निपुणता लोकमत वितपति अरु अभ्यास।

अरु प्रतिभा ते होत है ताको ललित प्रकाश ॥ ७

शक्ति सुपुण्य विशेष है जा बिना कवित न होइ।

जो कोऊ हठ सों रचै, हँसी करै कवि छोइ ॥ ८

पद पदार्थ पावै तुरत ताहि निपुणता जानु।

जो जग को व्यवहार है वही लोकमत मानु ॥ ९

परिज्ञान बहु शास्त्र में सो वितपति ध्यान।

रचै कवित नित सुकवि द्विग सो अभ्यास प्रमान ॥ १०

नूतन तर्क प्रसन्न पद युक्ति बोध करतार।

प्रतिभा ताहि बरतानिये श्रीरति सुमति आचार ॥ ११

—वाच्यसरोज, प्रथम दल

प्रधान रहता है। और अरम बह काव्य है जिसमें शब्दभिर और वाक्यभिर हावे हैं और व्यंग्य नहीं रहता है।<sup>१</sup> द्वितीय दल में शब्द निरूपण है जिसमें शब्द के तीन भेदों, रुढ़ि, योग और योगरूढ़ि का वर्णन है। तृतीय दल में अर्थ का विवरण है। पाञ्चार्थ, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ के साद लक्षणा के छः भेदों का वर्णन किया गया है और इसी प्रकार व्यञ्जना का। यह विवरण मुख्यतया 'काव्यप्रकाश' के ही आधार पर दिया गया है।

चतुर्थ दल में दोषों का वर्णन है। 'काव्यसरोज' का यह वर्णन ही महत्वपूर्ण है। इसके अन्तर्गत हिन्दी के प्रसिद्ध कवियों की कविताओं के उदाहरण लेकर दोषों का दिग्दर्शन कराया गया है। दोषों की परिभाषा करने हुए श्रीपति कहते हैं :—

जा पदार्थ के दोष ते छाछे कविच नसाइ ।

दूषन तातों कहत है श्रीपति पंडित राइ ॥ १

दोष दो प्रकार का है, शब्द और अर्थ। शब्द दोष के अन्तर्गत भुक्तिभुद, अनर्थक, व्याहृति, यत्निभग, अग्रयुक्त, असमर्थ, शिथिल, ग्राम्य, अग्रगत, भाषाच्युत, अश्लील, प्रतिकूल आदि हैं। उदाहरणार्थ, 'अनर्थक' का वर्णन इस प्रकार है—

जिन आखर बिन कवित को मुख्य अर्थ न नमाय ।

ताहि अनर्थक कहत है श्रीपति पंडित राव ॥

इसने उदाहरण स्वरूप नीचे का कविता देरने योग्य है —

“जमुना जल सोर जुरी जुवती धन के दिग बीजुरी सी भरकै ।

कवि 'केहरि' नेक चितै चपवोर लियो हरि हेरि हियौ हरिकै ॥

सन चम्पकनी सी अली जु चली घृषभान लली सो चली रिकै ।

कट कूडि रिसाय गरै अलसाय धरै तित धाय जितै डरकै ॥

यामे जल शब्द अनर्था ।”

इन्हीं दोषों के बीच गणना का भी वर्णन है जो कि इस प्रसंग के बीच बीच अनुचित सा जान पड़ता है। अनर्थक दोष के साद गणना और उसके पश्चात् श्रुतिकट्ट दोष के भीतर रेशमदास की 'रसिकप्रिया' का “कानन करेंगे रग नैनन के डोलों सग” वाला छन्द रक्खा है। अग्र शब्द को श्रुतिकट्ट बताया है। यत्निभग में भी पुनः 'रसिकप्रिया' का छन्द ही लिया है।

अप्रयुक्त दोष वहाँ होता है जहाँ व्याकरण से शुद्ध, पर प्रयोग में न आने वाला अर्थ प्रयुक्त होता है। जैसा कुच, वेश के अर्थ में नीचे के छन्द में आया है :—

“अति लांघे तव कुंच हैं खहकारे सुकुमार ।”

इसी प्रकार असमर्थ में ‘रनिक्रिया’ का, शिथिल में ‘रुनिक्रिया’ के छन्दों को लेकर दोषों का सनेा किया गया है। ‘उपहति’ दोष वहाँ माना है जहाँ पर सन्धि करने से प्रज्ञा अर्थ देवें। इस दोष में ‘ब्रह्म’ कवि का वषिध है :—

“काम कक्षाधिक राधिका आधिक राति लौं काम की खेति बनाई ।  
कामु से कान्हर सोई गये कर दै कुच पै रति काम की नाई ॥  
ब्रह्म जराइ की मूदरी में नग की अति ज्योति अनूप सुहाई ।  
देखन को पिय को तिय के हिय की छँपिया जनु बाहेर आई ॥” ४-११

इसमें ‘कलाधिक’ शब्द में दोष माना गया है।

‘ग्राम्य’ दोष के तीन भेद हैं :—लघुग्राम्य, महाग्राम्य और अतिग्राम्य। भाषाच्युत के भी तीन भेद हैं, लघुभाषाच्युत वह है जिसमें अन्तर्बेद की भाषा मिल जाय, मध्यम भाषाच्युत जिसमें ब्रजभाषा में सुरभाषा मिलजावे और गुरुभाषाच्युत वहाँ होता है जहाँ पर वचन भाषा का मेल हो। इससे स्पष्ट है कि उस समय भाषा की शुद्धि पर भी काफी ध्यान विद्वानों का था।

पंचम दल में अर्थ-दोषों का वर्णन है। श्रीपति ग्रन्थ उद्धृत के मय से अधिन दोषों का वर्णन नहीं करते केवल जारह अर्थ दोषों का ही वर्णन है जो ये हैं :—

हुक्म, रविदत्त, असम्मितमान, वस्तुसन्धि, सदिग्ध, दुष्टवाक्य, अप्रम, अगत, विरल, पुनरुक्ति, हीनोपमा, अधिरोपमा। बाल विरोधी पदों में सेनापति के ‘सरल गुफारी राजमंदिर की कुनवारी’ वाले पद में ‘भार करे शार’ वर्णन चैन में बाल विरुद्ध माना गया है। इसी प्रकार ‘लतन कुटन चपक’ वाले पद में उगन में कुटन का फूलना, बाल विरुद्ध है, क्योंकि कुटन वर्षा में फूलता है। एमे ही ‘अप्रम’ के उदाहरण में भी सेनापति के पद ‘सेनापति कविता की कविताई विनमत है’ में ‘कविता की कविताई’ को दोषपूर्ण माना है, क्योंकि कविता की कविताई शब्द का प्रयोग श्रीपति की दृष्टि में ठीक नहीं है। परन्तु यहाँ पर अर्थ ‘कविता की कविताई’ से नहीं, बल्कि ‘सेनापति कविता की कविताई’ मिलता है’ में स्पष्ट होता है अतः उपर्युक्त दोष नहीं माना जा सकता।

यतिभंग के अन्तर्गत केशव के ‘रामनन्दिना’ और ‘गिरि प्रिया’ ग्रन्थों से दो गिन छन्द

लिए गए हैं। 'काव्य-सरोज' में श्रीपति ने सद्यो में दोषों का वर्णन किया है, साथ ही साथ इसमें इस बात का भी उल्लेख है कि इन्होंने अपने 'कनिकल्पद्रुम' ग्रन्थ में इनका अधिक विस्तार से वर्णन किया है। इनके वर्णन से यह भी जान पड़ता है कि इनका एक ग्रन्थ 'रससागर' भी इसने पहले की रचना है क्योंकि इसने भी उदाहरण श्रीपति के नाम से है।

शाठ्यें और नवें दलों में पाथ्य गुणों का वर्णन है। इसके अन्तर्गत अर्थगुणों का अलग वर्णन हुआ है। इसमें दल में अलंकारों का वर्णन प्रारम्भ करते हुए श्रीपति लिखते हैं :—

यदपि दोष विनु गुन सहित, सय तन परम अनूप ।

तदपि ■ भूपन विनु लसै बनिता कविता रूप ॥

श्रीपति के विचार से जिसमें चमत्कार बड़े बड़ी अलंकार है। इसमें दल में शब्दालंकारों, ग्यारहवें में अर्थालंकारों तथा बारहवें दल में उपमालंकारों का वर्णन है। शब्दालंकारों के अन्तर्गत तत्पर और अतत्परविधान चित्र नामक नवीन अलंकारों का वर्णन किया गया है, पर इनके लक्षण स्पष्ट नहीं हैं। अर्थालंकारों के प्रसंग में श्रीपति लिखते हैं कि 'कनिकल्पद्रुम में' मने ४० प्रकार की उपमा का वर्णन किया है, पर 'काव्यसरोज' में आगे लिखी उपमाओं का ही उल्लेख है :—उपमेपोपमा, प्रतीपोपमा, प्रकाशोपमा, चाक्योपमा, श्लेषोपमा, निन्दोपमा, नियमोपमा, निश्चयोपमा, सशयोपमा, अभूतोपमा, लणितोपमा। इसमें उपमा के अतिरिक्त प्रतीप, सन्देह, निश्चय आदि अलंकार भी हैं। अलंकारों का वर्णन अधिक स्पष्ट नहीं है। यद्यपि चर्चाकरण और निरूपण के ढंग में आचार्यत्व का गुण अवश्य है।

तेरहवें दल में रस की महत्ता को स्पष्ट करते हुए श्रीपति कहते हैं : -

'यदपि दोष विनु गुन सहित, अलंकार सो खीन ।

कविता बनिता छवि नहीं, रस खिन तदपि प्रवीन ॥'

इससे स्पष्ट है कि श्रीपति काव्य के अनेक अंगों में सभी को आवश्यक मानते हैं रसों के कारण-स्वरूप भाव को मानते हुए श्रीपति कहते हैं कि कारण के बिना कार्य की सिद्धि नहीं होती अतः कवि भण्य पहले कारणों का ही वर्णन करते हैं। भरत के मतानुसार इससे कारण भाव है अतः भावों का ही सबसे पहले वर्णन है। रस के अनुकूल विचार

भाव है। विचार के दो भेद हैं एक आचार दूय्य शरीर। न्यायी और बुभुक्षारी भाव  
आंतर भाव है।<sup>१</sup> यह भरत के नाट्यशास्त्र के अनुसार है। जैसे —

“जो हम को उपजाह कै, भावित करै विरंभ।

तासों कहै विभाव कवि धीपति नर मुनि लेख ॥”<sup>२</sup>

जैसा कि इस छन्द में भी संकेत है और अन्य छन्दों में भी, यह तर्कन भरत मुनि के  
अनुसार है। ‘सुनिलेख’ का तात्पर्य भरत के नाट्यशास्त्र से है। इसने पश्चात् सनारी  
भावों और अनुभावों का वर्णन है। विभाव और स्थायी भावों में धीरगति ने प्रत्येक रस  
को चिना है। धीरगति की काव्यशास्त्र के अनेक विषयों की विवेचन प्रणाली यही सुलझी  
हुई है, उनका अध्ययन गम्भीर जान पड़ता है। उन्होंने प्रत्येक विषय पर विस्तार के साथ  
लिखा है। अन्य कविता की कविता में दोष दिग्ग कर धीरगति ने अपनी सूक्ष्म दृष्टि का  
परिचय दिया है। इनके अन्य ग्रंथ अप्राप्य हैं जो और भी अधिक महत्व के जान पड़ते हैं।  
‘कविकल्पद्रुम’ और ‘रससागर’ का उल्लेख ‘काव्यसरोज’ में कई स्थानों पर हुआ है।  
‘कविकल्पद्रुम’ महा विस्तृत ग्रंथ जान पड़ता है। धीरगति काव्यशास्त्र के इन्हीं  
ग्रन्थों में से हैं।

### रसिक सुमति का ‘अलंकार-चन्द्रोदय’

रसिकसुमति आगरा के मधुरिया टोना के रहने वाले उपानाथ ब्राह्मण थे। इनके  
पिता का नाम ईश्वरदास था। ये काश्यपवंशी सनोद्विज ब्राह्मण और कवि थे। इनका  
बनाया ‘अलंकार-चन्द्रोदय’ ग्रंथ ‘सुखवानन्द’ के आधार पर है जैसा कि पुस्तक के अन्त  
में लेखक ने स्पष्ट दिया है।

किमि मयि कुवल्लयानन्द मत अनौ कियो उद्योग।

अलंकार-चन्द्रोदय निकारियो मुनित लिखिये जोग ॥

पुस्तक के प्रारम्भ में भी इसका उल्लेख था है—

रसिक कुवल्लयानन्द अपि अमि मन हरष बढ़ाय।

अलंकार चन्द्रोदयहि बरननु द्विष हुलमाय ॥

१. “—वाँ उल्ल, छन्द २, ३ ४, ६ १०

२. “उल्ल १८ छन्द २

३. डा० भवानीशकर याज्ञिक के सौजन्य से भाषाशंकर याज्ञिक के सम्प्रदाय से प्राप्त  
हस्तलिखित प्रति के आधार पर।

‘अलंकार चन्द्रोदय’ का रचना काल स० १७८६ ई । अथ १८७७ ई. में गंगाधर द्विवेदी है । पुस्तक की गंगाधर पर अति है नि :—

“लिपि लघुहस्त रस वसु रिपि शशि संवत् ई सावन मास ।

हस्त पुरय सेरसि धर्मित कां यद् कियो ग्रन्थ प्रकाश ॥

इति श्री ईश्वरदासात्मज रसिक सुमति विरचित अलंकार चन्द्रोदय १८७७ छन्द ॥”  
अलंकार की परिभाषा देते हुए रसिक सुमति ने लिखा है कि शब्द और अर्थ की जो अनेक विचित्रतायें होती हैं उन्हीं को अलंकार कहते हैं । अलंकार की यह परिभाषा औरों से भिन्न है ।

सबद अरथ की चित्रता विविध भौंति की होई ।

अलंकार तासों कहत रसिक विबुध कवि खोई ॥ ३

सबसे पहले इस ग्रंथ में उपमालंकार का वर्णन है । रसिक सुमति कहते हैं कि उपमान और उपमेय के सम्बन्ध से अनेक अलंकार बनते हैं । यद्यपि उपमा और उसने भेद जैसे सभी ने लिखे हैं वैसे ही हैं फिर भी इनके द्वारा उपमेय और उपमान की धारणा स्पष्ट कर दी गई है । जिससे सादृश्य दिया जाता है वह उपमान और जिसका सादृश्य दिया जाता है वह उपमेय है । वे सभी उपमाओं को उपमेय और उपमान के सम्बन्ध ही से समझते हैं मालोपमा और रसनोपमा को देखिये :—

उपमेय एक उपमान बहु मालोपमा सोय ।

पत्रन ऐसे कीन से सुग से दग अवलोप ॥

जहाँ प्रथम उपमेय ही होत जात उपमान ।

रसनोपमा सो कज से नैन नैन से बान ।

‘अलंकार चन्द्रोदय’ में कुल निम्नलिखित अलंकारों का उनके भेदों सहित वर्णन है—

उपमा, अमन्वय, रूपक, परिनाम, गुण, कारण, भ्राति, सदेह, अपह्नुति, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति, उपमानोपमेय, समावना व्यतिरेक, विरोधाभास, असम्भव, अप, अन्योन्य, यथासंख्य, श्लेष, परिवृत्ति, सहोक्ति, विशेषोक्ति, स्वभावोक्ति, लेख, अत्युक्ति, लोकोक्ति, व्याजोक्ति, गूढोक्ति, लुप्त, प्रतीप, परिवर, परिकरकुर, ग्रहर्षण, तुल्ययोगिता, दीपक, दीपकावृत्ति, निदर्शना, प्रतिवस्तूपमा, समासोक्ति, आच्छेप, विभावना, विषम, अधिक, मोलित, उन्मीलित, सामान्य विशेष, सदगुण, प्रतदगुण, अनुगुण, पूर्वरूप, समुच्चय, पद्मोक्ति, श्लेष, एकावलि, मालादीप्तक, ममप्राप्य, निगोक्ति, परिसंख्या, विकल्प, समाधि,



काव्यलिङ्ग, ग्रथान्तरन्यास, ललित, अनुज्ञा, रत्नावलि, गृहोत्तर, भाविन, उदात्त, निष्कम्भि, प्रणिपेध, विधि, हेतु, दृष्टान्त, प्रस्तुतामुर, अस्तुतप्रशम्भा, पर्यायोक्ति, असंगति, समविचित्र, व्यापत्त, प्रत्यनीक तथा अनुग्राम आदि। इनके बीच जहाँ कहीं अन्य आवश्यक शब्दों को अलंकार के समझने में आवश्यकता होती है उनको भी वे स्पष्ट करते चलते हैं जैसे उपमेय उपमान को उपमा में, विशेष्य विशेषण को परिकर परिकरगुर में, पाठ्य और पद को प्रतिवस्तूपमा आदि में। इस प्रकार 'अलंकार चन्द्रोदय' में अलंकारों का अर्थ वर्णन है और 'कुलवानन्द' के आधार पर समझाने का सहाय्य प्रयत्न किया गया है।

इसी समय के आस पास श्रीधर के 'नायिका भेद' और 'चित्रकाव्य', लाल का 'विष्णु विलास' नामक ग्रंथों में लिखा नायिका भेद, कुन्दन कुन्देलखड़ी का 'नायिका भेद', केशवराय के 'नायिका भेद' और 'रस लतिका', गोधूराय का 'दश भूषण' और 'दश रूपक' बेनीप्रसाद का 'रस शृङ्गार समुद्र', रंगाराम के 'रस दीपक' 'नायिका दीपक' प्रभृति ग्रंथ साधारण कोटि के लिये गये। इनके अतिरिक्त गजन का 'कमन्दवीर रा' 'हुलास', भाग भेद और रस भेद का कवित्वपूर्ण ग्रंथ है, भूपति के 'कटाभूषण' और 'रस रत्नाकर' अलंकार और रस पर लिखे गये ग्रंथ हैं, वीर की 'कृष्णचन्द्रिका' भाग भेद में रस भेद पर अच्छा ग्रंथ है तथा श्रीधर और दत्तपति राय के 'अलंकार' रत्नाकर' 'भाषाभूषण' के आधार पर रचा गया ग्रंथ है। ये सब साधारण महत्त्व के ही हैं।

### सोमनाथ का 'रसपीयूषनिधि'

सोमनाथ मिश्र, गंगाधर के छोटे भाई और नीलकण्ठ मिश्र के पुत्र थे। जैपुर नरेश महाराज रामसिंह ने मन्त्रगुरु, छिरोय बश के माधुर ब्राह्मण तथा नरोत्तम मिश्र के बराबरों में से थे।<sup>१</sup> इन्होंने ब्रज (भरतपुर) के महाराज बदरसिंह के कनिष्ठ पुत्र प्राणसिंह के लिये 'रसपीयूष निधि' नामक ग्रंथ रचाया था जैसा कि आगे लिखे दोहे से स्पष्ट है:—

१. देखिये शुक्लजी का 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० ३३१

२. ,, 'मिश्रपञ्च विनोद', भाग २, पृ० ६०६

३. ,, शुक्लजी का 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० ३३१-३४०

४. देखिये मिश्रपञ्च 'विनोद', भाग २, पृ० ६४०, ६४२, ६४३

५. ,, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३४१।

६. यह माधवसिंह काव्यिक संग्रहालय से डा० भवानोकर के सौजन्य से प्राप्त एक पृष्ठ और दूसरी कविता प्रति के आधार पर लिखा गया विशया है।

कही कुँवर परताप ने सभा मध्य सुए पाय ।

सोमनाथ हमको सरस पोथी देउ बनाय ॥

और इस प्रकार 'रसपीयूष निधि' की रचना सन् १७६४ वि० में हुई जेसा कि ग्रंथ के अन्त की निम्नांकित पक्तियों से प्रकट है :—

सग्रह सै चौरानवों संगत जेठ सुमास ।

वृध्न पक्ष दसमी मृगों, भयो ग्रन्थ परकास ॥

यह ग्रंथ काव्यशास्त्र के प्रसिद्ध और पूर्ण ग्रंथों में से है। शुक्लजी ने अपने इतिहास में लिखा है :—“इन्होंने सन् १७६४ में रसपीयूष निधि नामक रीति का एक विस्तृत ग्रंथ बनाया जिसमें विंगल, वाक्य लक्षण, प्रयोजन, भेद, शब्द शक्ति, ध्वनि, माप, रस, रीति, गुण, दोष इत्यादि सब विषयों का निरूपण है। यह दास जी के वाक्यनिर्णय से बड़ा ग्रंथ है। नाट्याग निरूपण में ये भीषि और दास के समान ही हैं। विषय को स्पष्ट करने की प्रणाली इनकी बहुत अच्छी है।” इसी प्रकार मिश्र बन्धुओं ने भी इस ग्रंथ की बड़ी प्रशंसा की है। सबसे पहले के पाँच तरंगों में मायिक और वर्णिक छन्दों का वर्णन है। पण्डित विंगल की पन्द्रह<sup>१</sup> करवे ने गुरु, लघु, मात्रा, गण, अगण, देवता, गणों के शुभाशुभ विचार आदि पर विवेचन करते हैं। अनेक मात्राओं और चणों के मिलान से अनेक छन्दों का वर्णन है। उसके पश्चात् ६ वी तरंग में कविता की परिभाषा दी देते हैं :—

सगुण पदार्थ दोष बिनु, विह्वल मत अविरुद्ध ।

भूषण श्रुत कवि कर्म को सो कविच कहि बुद्ध ॥

इससे यह स्पष्ट है कि सोमनाथ दोष हीन, छन्दोमय, गुण, अर्थ अलङ्कार से युक्त पद को कविता मानते हैं। यह प्रतिक्रिया मम्मट के आधार पर है। पर यहाँ एक बात यह विशेष है कि मम्मट के 'सगुणावनलकूनी पुनक्वापि' को न मानकर, इन्होंने अलङ्कार युक्त भी कहा है। अलङ्कार से हीन भी कविता हो सकती है इस बात पर जोर हिन्दी के किसी भी आचार्य ने नहीं दिया है यद्यपि विवेचन पद्धति से यह स्पष्ट है कि वे इस बात को मानते हैं।

वाक्य प्रयोजन को बतलाते हुए सोमनाथ कहते हैं कि कविता यश, धन, आनन्द

१. देखिये 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० ३४१

२. "जय फनिन्द विह्वल सदा सय जग के सुखदाय"

और मगता के लिए होनी हैं। काव्य का प्राण 'काव्यप्रकाश' तथा 'वन्यालोक' के अनुसार ये भी व्यंग्य ही मानते हैं। काव्य का शरीर शब्द और अर्थ, गुण उसकी शोभा और दोष दोष हैं :—

व्यंगि प्राण अरु अग सन शब्द अरथ पहिचानि ।

शेष और गुण अलंकृत दूषणादि उर आनि ॥

इस पुस्तक की विशेषता यह है कि सोमनाथ अपने उदाहरणों के पश्चात् अपनी गद्य व्याख्या में उदाहरणों को स्पष्ट कर लक्षण को समझाते चलते हैं। वे व्यंग्य युक्त काव्य को उदाहरण द्वारा यों समझाते हैं—

फूले निरखि रसाल बन दीनों पिरह बहाय ।

पियरानी तिय बदन पर लसो थरणाई भाव ॥

“यहाँ फूले रसाल करिके बसन्त की अवधि व्यंगि है ताके आगम ते उत्साह व्यंगि है” सोमनाथ धनि सिद्धान्त के अनुयायियों में से वे और व्यंग्य ही कविता का प्राण मानते थे। अतः वे पात्रक, लक्षक, व्यजक, वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ और अभिधा, लक्षणा, व्यजना के लक्षण और उदाहरण देते हैं।

सातवीं तरंग में 'काव्य प्रकाश' के आधार पर सोमनाथ धनि का विवेचन करते हैं। लक्षणा-मूला और अभिधा मूला, पुनः उनमें भेद अर्थात्तरसमिति, अत्यन्ततिरस्कृत तथा असलक्ष्यक्रम, सलक्ष्यक्रम व्यंग्य आदि धनियों का वर्णन और व्याख्या करते हैं। उनका कथन है कि—

“अर्थ और वाच्यार्थ व्यंगि के लायक है जहाँ तो विवक्षित काव्य धनि। ताके द्वै भेद। एक असलक्ष्यक्रम व्यंगि धनि और दूसरी सलक्ष्यक्रम व्यंगि धनि। और असलक्ष्यक्रम के भेद नव रस, पचाश भाव और रस भाव, भावाभास और रस की और भावा की शान्ति, सधि, शबलता उदय इति सौ भाव विधि कहत हैं” भावा की रसों का मूल निर्धारित करते हुए सोमनाथ, भाव की वासना रूप मानते हैं जो 'वन्यालोक' और 'काव्य प्रकाश' आदि ग्रंथों में सम्मा है। “चित्तवृत्ति ही लो उदराय भाव वासना रूप रताय” और उसके बाद बताते हैं कि जो विचार जो रस से सम्भावना, सम्बन्धित होता है तब भाव होता है, किन्तु भाव की परिभाषा रस के सम्बन्ध से देना अनुचित है क्योंकि रस को सम्भावना ही तो मुख्य उद्देश्य है। अतः यह इस प्रकार का उद्देश्य भाव सारणीकरण के लिए ही दिया गया है। सभी दशा में प्रदा उठा है कि विचार गया है ॥ इसके

उत्तर में वे कहते हैं कि चित्त जब किन्हीं कारणों को पाकर एक अवस्था से दूसरी अवस्था को प्राप्त होता है तब उन अवस्थाओं को विचार कहते हैं:—

चित्त कष्ट हेतुहि पाय जब होइ और ते और ।

ताको नाम विचार कहि बरणत कवि सिरमौर ॥

इनमें से जो विचार आनन्दोन्मुख होते हैं उनको भावों की सजा मिलती है ।

भाव दो प्रकार के हैं—आन्तर और शारीरिक । स्थायी और संचारी भाव आन्तरभाव हैं यह तो सोमनाथ बताते हैं परन्तु शारीरिकों का कोई उल्लेख नहीं किन्तु यहाँ पर यह स्पष्टतया समझा जा सकता है कि शारीरिक भाव अनुभाव ही हैं । पुनः भावों के चार प्रकार—विभाव, अनुभाव, संचारी और स्थायी—कहते हुए वे सात्विक भावों को अनुभावों के अन्तर्गत रखते हैं:—

“सात्विक भाव जु है सु वह अनुभावनि मैं जानि ।”

यहाँ पर यह बात स्पष्ट है कि देव के विचार से सोमनाथ सहमत नहीं हैं ।

देव ने संचारी के ही दो भेद :—मानसिक और कायिक करके सात्विक अनुभावों को कायिक संचारी भावों के अन्तर्गत रक्ता है और अनुभावों को त्रिकुल ही अलग कोटि में माना है । किन्तु सोमनाथ का विचार भिन्न है । इसके पश्चात् विभावों का वर्णन आता है । विभाव रस विशेष के स्थायी भाव के कारण स्वरूप होते हैं वे दो प्रकार के हैं आलम्बन और उद्दीपन । अनुभावों के लिए वे कहते हैं:—

किहँसि चितैको रस धन सात्विक भाव जु और ।

सुम्ननादि अनुभाव प बरणत कवि सिरमौर ॥

आठ सात्विक और ३३ संचारी भावों के लक्षण देकर तत्पश्चात् स्थायीभाव को स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं:—

नायक सब ही भाव को दारे दरै न रूप ॥

तासों थाई रूप कहि बरणत है कवि भूप ॥

और फिर नवों स्थायी भावों के लक्षण बताते हैं । सोमनाथ के विचार से रति प्रिय से मिलने की चाह है जो कि उसके देखने, सुनने या सुमिरण करने से उत्पन्न होती है ।

१ इष्ट मिलन की चाह जो रति समुच्चो से मित ।

दरसन से कै अवध ते कै सुमिरण ते चित्त ॥

‘हास’ की भी इसी प्रकार की परिभाषा वे देते हैं। ‘शोक’ के सम्बन्ध में वे कहते हैं प्रिय के निवृत्त होने या विपत्ति में पड़ने से यह भाव तत्र उत्पन्न होता है जब कि मिलन की कोई आशा नहीं रहती है। सम्भव है यहाँ पर सभी सहमत न हों पर यह शोक की है यथार्थ अवस्था। इसी प्रकार अन्य स्थायी भावों को भी ही स्पष्टता के साथ समझाया गया है।

इसके बाद सोमनाथ-रस विवेचन को लेते हैं। रस वहाँ होता है जहाँ विभाव, अनुभाव और सञ्चारी भाव मिलकर स्थायी भाव की व्यञ्जना करते हैं। वे कहते हैं कि यह भरत मुनि के नाट्य शास्त्र के अनुसार है, जैसा कि नीचे लिखे उद्धरण से स्पष्ट है:—

“जहाँ विभाव अनुभाव सहित सञ्चारी व्यग क्रियो धिर भाव। इति सो रस रूप यत्नात्। भरत मत की लक्षण कहो”। किन्तु भरत के मत से स्थायी भाव व्यग करे ऐसा स्पष्ट नहीं। “विभावानुभाव सञ्चारीसयोगात् रस निष्पत्तिः।” यह भरत का मत है इसके बाद वे अभिनव गुप्त पादाचार्य का मत देते हैं—

मुनि कवित्त को मध्य मुचि न रहै कह्य और।

होहि मगन बहि कवित्त नौ द्विष के थायी भाव ॥

साक्षों कहत विभाव सय समुक्ति रसिक कवि भाव।

यहाँ पर भी बात स्पष्ट नहीं है और अभिनव गुप्त का भी कोई मत विशेष लक्षित नहीं होता है। उसने पश्चात् विभाव, रस स्नामी, रस देवता आदि का वर्णन सातवीं तरंग में करते हैं।

आठवीं तरंग में शृङ्गार रस के संयोग व वियोग पदों का वर्णन है। इसका वर्णन बड़ी सुन्दर रीति से स्पष्ट भाषा में मनोहारी उदाहरणों के साथ हुआ है। कवित्त और भावा दोनों की दृष्टि से उदाहरण उड़े सुन्दर हैं। इसी के अन्तर्गत नायिका-भेद, पद्मिनी चित्राङ्गी, शक्तिनी, हस्तिनी, स्वस्तीया, मृगा, मध्या, प्रौढा आदि के वर्णन भी हैं। नवीं तरंग में परस्वीया तथा दसवीं तरंग में मान और मानमोयनी तथा ग्यारहवीं और बारहवीं तरंगों में अन्य आचार्यों पर नायिका भेद, सरसी द्वी आदि के वर्णन हैं। तेरहवीं तरंग में नायक, मग्ना, दर्शन, अनुसंग, चेष्टा आदि के तथा चौदहवीं तरंग में हास के वर्णन हैं। गयोग शृङ्गार पर इतना कहने के बाद पन्द्रहवीं तरंग में वियोग शृङ्गार का वर्णन करते हैं। पूर्वोक्तों की दृग् अवस्थाओं का वर्णन आगे जिसे दृग् पर करते हैं—

विप्रलम्भ को भेद सुनि सुनि पूरव अनुराग ।

है ताही में दस दिसा बरगत सुकवि सुमाग ॥

इनके उदाहरण बहुत ही सुन्दर हैं । उद्धेग को देखिये । उसका लक्षण है :—

होय सुखद ॥ दुःखद सब, जहँ वियोग में आय ।

सो उद्धेग दसा समुक्ति भरनत है कविराय ॥

उदाहरण—

“सीतल बवारि सरवारि सी बहुत सैसी लहकनि बेखनि की सूल सरसन लागी ।

धरकत छाती घोर घन की गरम सुनि हामिनि की दमक दवा सी बरसन लागी ॥

सोमनाथ दाते पै करतु कमनैसी काम कौन बिधि जीवो री विरति बरसन लागी ।

जेई पिय सग बरसत हो पियूप धार तेई अब घटा बिपधार बरसन लागी ॥

इस प्रकार शृङ्गार का वर्णन पूर्ण रूप से किया गया है ।

- सनहरी तरंग में अन्य रसों का वर्णन है । हास्य, करुणा, रौद्र, वीर, भयानक, श्रद्धा, शान्त का लक्षण और उदाहरण के साथ वर्णन कर अन्त में सद्गौर में रसांगो को स्पष्ट करने के लिए वे गद्य-व्याख्या भी देते हैं । उदाहरणार्थ देखिये करुणा रस का उदाहरण ।

काम की देह सरोस हिये हर लोचन ज्वाला बिसाल सों दागी ।

त्यों रति की उत ही परी दीडि सु ग्रंथनि दुःख दवागिन जागी ॥

बेर अनेक घकी उनसों तुम ऐसी करी प्रभु हूँ अनुरागी ।

चारों सिंगार उतारि सबै अँसुषा दग रूरि बिसूरन लागी ॥

इहाँ काम अर रति आलंबन बिभाव को निचारियो उद्दीगन बिभाव भरम होईवो और रति को बिसूरियो अनुभाव और बिपाद संचारी भाव इनते शोक स्थायी भाव ताते करुणा रस ।”

और युद्ध वीर और रौद्र रस का भेद बताते हुए सोमनाथ कहते हैं :—“छत्र रस में प्रधानता क्रोध की करिके झूठ सत्य वचन शक्ति को निचार नहीं और युद्ध वीर में आप समर्थता के वचन प्रधान है ।”

इसके पश्चात् अठाहरी तरंग में भावज्वलि और रसज्वलि का वर्णन है । प्रारम्भ में ही वे कहते हैं कि जहाँ संचारी व्यंग्य होता है वहाँ पर भाव-ज्वलि होती है देव-राज-रति भी भाव ज्वलि के अन्तर्गत है । इस नियम में देखिये—यहाँ प्रश्न है रस हूँ मैं और भाव ज्वलि हूँ मैं रति और निवेद स्थायी भाव व्यंग्य हेतु है ये दोऊ रस ज्वलि ही अथवा भाव

ध्वनि ही क्यों न कहिए । रति निर्वेद ये सचारी हृ हैं । या ते अत्र याको उत्तर है जहाँ विभावादिबन्धन सो पुष्टि होई तहाँ रस ध्वनि और जहाँ साधारण होहि तहाँ भाव-ध्वनि जानिये ।” जहाँ रस और भाव अनुविष्ट होते हैं वहाँ रसामास व भावाभास होते हैं । भाव सधि, भाव शल्लता आदि के उदाहरण यड़े ही स्पष्ट हैं । उनके पश्चात् सलक्ष्यक्रम ध्वनि ध्वनि आती है जिसका शब्द ध्वनि, अर्थ ध्वनि और शब्दार्थ ध्वनि के अन्तर्गत वर्णन होता है । शब्द ध्वनि में या तो शब्द द्वारा अलंकार व्यंग्य होगा या वस्तु व्यंग्य होगी अतः यही दो उसके भेद हैं । वस्तु ध्वनि का उदाहरण देखिये—

“मुँदी जानि छँदियाँ अरण कलकत जावक भाल ।

बहा बनावत बात अथ हम सब जानत हाल ॥”

इसके बाद १२ प्रकार की अर्थ ध्वनि और शब्दार्थ ध्वनि का वर्णन कर ध्वनि या उत्तम काव्य के १८ प्रकारों का वर्णन सोमनाथ ने किया है ।

उत्तमर्षी तरंग में ८ प्रकार के गुणीभूतव्यंग्य का वर्णन है । वह है—अगूढ व्यंग्य, अपराग व्यंग्य, वाच्यसिद्धाग व्यंग्य, अस्फुट व्यंग्य, सन्देहप्रधान व्यंग्य, अतुलप्रधान व्यंग्य, फाटु व्यंग्य, असुन्दर व्यंग्य । यह सब वर्णन ‘काव्य प्रकाश’ के आधार पर है ।

तीसरी तरंग में दोषों के लक्षण और उदाहरण यड़े ही सुव्यवस्थित ढंग से दिये हैं । इक्कीसवीं तरंग में गुणों का वर्णन है । प्रसाद, माधुर्य, ओज तीन गुणों का तथा उनकी सामग्री का वर्णन है । उसके पश्चात् वे ऐसे उदाहरण देते हैं जहाँ अलंकार, रस के सहायक होकर आते हैं और जहाँ सहायक होकर नहीं आते । और अन्त में साइसवीं तरंग में शब्दालंकार, चित्रालंकार और अर्थालंकारों का विस्तृत वर्णन है । अलंकारों का वर्णन सामान्य रीति पर है । लक्षण दोहों में और उदाहरण अन्य छन्दों में हैं । इसमें एक विशेषता यह और है कि किन्हीं अलंकारों के विवेचन में अन्य संस्कृत आचार्यों के भी मत दे दिये गये हैं जैसे ‘वाच्यलिंग अलंकार म । इस प्रकार साइस तरंगों में सोमनाथ वृत्त “रस पीयूषनिधि” नामक ग्रन्थ अथ पूर्णता ने साथ समाप्त हुआ है । यह काव्य शास्त्र के सर्वात्कृष्ट ग्रंथों में से एक है ।

१. देखिये काव्य प्रकाश के गुणीभूत व्यंग्य के भेद ।

“अगूढमपरस्याह वाच्यसिद्धयद्गमस्फुटम् ।

१ दिग्ध तुल्यप्रधान्ये धावाक्षिप्तमसुदरम् ॥ ४५

—काव्यप्रकाश, पञ्चम उल्लास

## गोविन्द का 'कर्णाभरण'

गोविन्द कवि वृत्त 'कर्णाभरण' सं० १७६७ की रचना है। रचना-निधि का निर्देश करनेवाला इस ग्रंथ का अन्तिम दोहा इस प्रकार है—

नग निधि रिपि विधु वरप मैं साधन सित तिथि सम्भु ।

कीन्हो सुकवि गुविन्दजू कर्णाभरण धरम्भु ॥ ३१८

यह पुस्तक भारत जीवन प्रेम में मुद्रित होकर सन् १८६४ ई० में प्रथम बार प्रकाशित हुई थी। इस पुस्तक के अन्तर्गत दोहा छन्दों में अलंकारों के लक्षण और उदाहरण दिये गये हैं। अधिकांश में दोहे के प्रथम अर्द्धभाग में लक्षण और दूसरे अर्द्धभाग में उदाहरण दिये गये हैं। यह 'भाषाभूषण' के ढंग की पुस्तक है, पर उससे अधिक इनके लक्षण और उदाहरण स्पष्ट हैं। इसमें किसी टीका की आवश्यकता नहीं। यह 'चन्द्रालोक' की पद्धति पर लिखी जान पड़ती है, पर उदाहरणों में मौलिमता है। उदाहरण छोटे किन्तु शुद्ध और स्पष्ट हैं। भेदों सहित लगभग १८० अलंकारों का वर्णन है। कहीं कहीं अन्य लेखकों से नवीनता इनके वर्णन में पाई जाती है, जैसे श्लेष के भेद गोविन्द कवि के अनुसार तीन—प्रकृतप्रकृत, प्रकृताप्रकृत और अप्रकृताप्रकृत हैं, ये शब्दों से निकलनेवाले प्रकृत अथवा अप्रकृत अर्थों के आधार पर हैं। सापेक्षवादि-शयोक्ति का उदाहरण पर्यस्तापह्नुति का सा है। इसी प्रकार से इनकी तुल्ययोगिता और दीपक का लक्षण देखने में एक लगता है पर व्याख्या द्वारा ही स्पष्ट किया जा सकता है, अन्यथा सामान्य रीति से भ्रम हो सकता है। तुल्ययोगिता का लक्षण है—

एक धर्म अवर्ण्य को जहाँ धर्म्य को होइ ।

सिगरे कवि कोविद कहत तुल्य योगिता सोइ ॥

दीपक का लक्षण है—

वर्ण्य अवर्ण्यन को जहाँ एक धर्म खलाइ ।

दीपक तासों कहत है सिगरे कवि समुदाय ॥

यहाँ पर तुल्ययोगिता में यह अर्थ करना पड़ेगा कि जहाँ अवर्ण्यों का एक धर्म और वर्ण्यों का एक धर्म हो वहाँ तुल्ययोगिता होती है और जहाँ वर्ण्य और अवर्ण्य दोनों का एक धर्म होता है वहाँ दीपक। फिर भी इनके लक्षण और उदाहरण दोनों सुस्पष्ट और सुबोध्य हैं, ऐसे भ्रम के भी स्थल अधिक नहीं। 'कर्णाभरण' अलंकार के विशार्थियों के लिये अच्छा ग्रंथ है।



## रसलीन

सैयद गुलाम नबी निलग्राम (हरदोई) ने एक प्रसिद्ध और विद्वान् मुसलमान कवि थे इनका उपनाम 'रसलीन' था। इनका स० १७६८ का लिखा दोहों में रस निरूपण पर ग्रन्थ 'रस-प्रबोध'<sup>१</sup> है। पुस्तक की रचना निलग्राम में हुई। इसमें ननरसों का वर्णन है, इन्होंने इसका 'रस प्रबोध' नाम रक्खा गया है। इसकी परिभाषा उन्होंने इस प्रकार की है —

जब विभाव अनुभाव अथ व्यभिचारी मिलि आनि ।

परिपूर्ण व्यापी जहाँ उपजै, सो रस जानि ॥

उसके बाद रस और भाव का स्वरूप वर्णन कुछ अधिक विस्तार से है और स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव इत्यादि का भी विवरण है। उसके बाद शृङ्गार रस का वर्णन है। सबसे पहले शृङ्गार रस का देवता कृष्ण का, जो सबसे अच्छे देवता हैं, वर्णन है। उसने बाद इस बात का निर्देश है कि किस प्रकार और रस, शृङ्गार के व्यभिचारी भाव के रूप में आते हैं। इसलिये उसको 'रसरान' कहते हैं। नायिका भेद का वर्णन इनमें पर्याप्त आता है। उनका वर्गीकरण वैसा ही है जैसा कि अन्य कवियों का। उनके उदाहरण उचित रूपसे हैं। वे भी रसलीन कवि के रूप में बहुत प्रसिद्ध हैं। नायिका भेद, नायक भेद, हास, भाष का वर्णन बहुत ही सुन्दर ढंग से किया गया है। पर शास्त्रीय विवेचन का अभाव अवश्य है।

रुनाय नदीन के 'काव्य कलाधर' और 'रसिक मोहन' ग्रन्थ भी इसी प्रथा पर सुन्दर रचनार्थ हैं। 'रसिक-मोहन' स० १७६६ का लिखा अलंकार का ग्रन्थ है इसमें न केवल शृङ्गार के चरन् चीर आदि अन्य रसों के भी सुन्दर उदाहरण हैं। 'काव्यकलाधर' स० १८०२ वि० का बना है इसमें अन्तर्गत भाव भेद, रस भेद, नायिका भेद आदि का बड़ा विस्तृत वर्णन है।<sup>२</sup>

## उदयनाथ कवीन्द्र का 'रस-चन्द्रोदय'

यह स० १८०४ का लिखा नायिका भेद का ग्रन्थ है। उदयनाथ, कानिदास के पुत्र थे। 'रस-चन्द्रोदय' और 'चितोद-चन्द्रोदय' एक ही ग्रन्थ है इसका रचना-काल अज्ञात दोहा यह है—

१ यह पुस्तक सैयद ने टीकमगढ़ राज पुस्तकालय में देनी थी। यह भारत जीवन प्रेम कक्षी में मुद्रित प्रति थी।

२ देखिये शुभ्रजी का हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० १४१

सम्बन्ध सतक अठारह चार-। नाइक नाइकादि निरधार ।

लिखहि कविन्दु चञ्चित रसग्रंथ । कियो विनोद चन्दोदय ग्रंथ ॥

इसमें प्राचीन परिपाटी पर सामान्य-रूप से नायिका-भेद का वर्णन है । शृङ्गार-रस के वर्णन में नायक और नायिकाओं के विभिन्न आधारों पर वर्गीकरण करते हुए उनका वर्णन दिया गया है । शृङ्गार के संयोग तथा वियोग पदों का भी वर्णन है । लक्षण, दोहों में तथा उदाहरण कवित्त और सवैया छन्दों में दिये गये हैं । लक्षणों से अधिक रोचक उदाहरण हैं । अतः स्पष्ट है कि इसका महत्त्व शालीय नहीं बरन् काव्यगन ही है । काव्यशास्त्र के दृष्टिकोण से पुस्तक का अधिक मूल्य नहीं ।

### आचार्य भिखारीदास

मिश्रवन्द्युओं ने 'विनोद' के द्वितीय भाग में वर्णित रीतिकालीन साहित्य को दो भागों बाँटा है १. पूर्वालंकृत काल २. उत्तरालंकृत काल, प्रथम के चिन्तामणि त्रिपाठी प्रमुख और प्रारम्भिक आचार्य हैं और दूसरे के भिखारीदास । इस प्रकार दो वर्गों का नाम चाहे जो कुछ हो और चाहे हम यह बात भी मानें कि भिखारीदास का कोई ऐसा नवीन प्रभाव उनके परवर्ती कवियों पर नहीं पड़ा जिससे उनकी कोई विशेष छाप दिखलाई पड़े, फिर भी यह बात मान्य है कि भिखारीदास रीतिकालीन अन्तिम वर्ग के सबसे बड़े आचार्य थे उनके वर्णन में—विशेषतः 'काव्य निर्णय' में—चाहे उसकी सामग्री हिन्दी के सभी पूर्ववर्ती कवियों, काव्याचार्यों केशव, चिन्तामणि, मूरति, भीषति आदि से ली गई हो—जो पूर्णता है वह बड़ी सन्तोषकारी है और उससे भिखारीदास की विद्वत्ता ही स्पष्ट होती है । भिखारीदास की गणना काव्यशास्त्र के उन यथार्थ आचार्यों में से थी जो कवि-प्रतिभा के साथ उससे अधिक काव्यशास्त्र का ज्ञान लेकर लिखने बैठे थे ।

#### काव्य-निर्णय

भिखारीदास का काव्य निर्णय—हिन्दी की प्रसिद्ध प्राचीन पुस्तकों में से है और उसकी गणना काव्यशास्त्र के उत्कृष्ट ग्रंथों में की जाती है । इस पुस्तक में वे काव्यशास्त्र के सभी अंगों का विवेचन करते हैं और एक आचार्य की भाँति ही अनेक समस्याओं पर प्रकाश डालते हैं । उनका ढंग बड़ा ही स्पष्ट, वर्णन कम सुलभ हुआ और वैज्ञानिक तथा विषय-विवेचन पूर्ण है । 'काव्यनिर्णय' हिन्दी के कवियों और प्रेमियों के लिए सुन्दर पुस्तक रही है और अब भी प्राप्य और प्रचलित पुस्तकों में उसका स्थान अनेक विषयों पर प्रकाश डालने वाले प्रकाशित ग्रंथों में अकेला है । दास ने इस ग्रंथ को

पड़ी सुन्दरता से प्रकट होती है। इसके साथ ही साथ व्रज, मागधी, प्रभा, नाग, वनन और पारसी भाषाओं में कवित्व प्राप्त होता है। व्रजभाषा के लिए वे कहते हैं कि ये वन व्रज मडल में बोली जाने वाली भाषा ही व्रज भाषा नहीं है वरन् सूर, केशव, मदन, विहारी, कालिदास, जरा, चिन्तामणि, मतिराम, भूपन, लीलाधर, सेनापति, नेमाज, निधि, नीलकण्ठ, देव, सुरदेव, आलम, रहीम, रसलीन आदि कवियों की कविता को भी हमें व्रजभाषा का ही स्वरूप समझना चाहिए। इसके पश्चात् उत्तम कवि के लिए वे कहते हैं कि जो व्यक्ति, पदार्थ (वाचक वाच्यार्थ, लक्ष्य लक्ष्यार्थ, व्यञ्जक व्यञ्ज्यार्थ आदि), भूपन (अलंकार) रस के अंग व माधो के अंग, ध्वनि, गुण और शब्द का ज्ञान कर चुका हो और चित्र कविता भी कर सकता हो, तुक भां जानता हो और दोषों को दूर रखता हो उसको ही उत्तम कवि की कीर्ति, उसकी वाणी द्वारा, प्राप्त हो सकती है।

दूसरे उल्लास में पदार्थ निर्णय है। दास, वाचक, राक्षक और व्यञ्जक तीन पदों का वर्णन करते हैं। जाति, यदिच्छा, गुण और क्रिया के द्वारा वाचक पद निश्चित होता है जैसे कृष्ण का यदुनाथ नाम, जाति के कारण है, कान्ठ, यदिच्छा के कारण, श्याम, गुण के कारण और कसारि क्रिया के कारण। गुण का निश्चय रूप, रंग, गंध तथा स्थायी-कर्मों द्वारा होता है और इन उपर्युक्त बातों को प्रकाश करने वाले शब्द वाचक और उन अर्थों को वाच्यार्थ कहते हैं। दास जी कहते हैं किसी भी शब्द के अनेक अर्थ होते हैं उनमें से जिस शक्ति के द्वारा एक निश्चित अर्थ का बोध होता है उसे अभिधा शक्ति कहते हैं। यन्, अभिधा का व्यापार, निम्न अनेक बातों द्वारा निश्चय होता है वे हैं—संयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ प्रकरण, लिंग, सामीप्य, सामर्थ्य, औचित्य, देश बल, काल बल, स्वराजस, अभिनय इत्यादि। उन्होंने इन सभी को हिन्दी के सुन्दर और स्वाभाविक उदाहरणों द्वारा पूर्ण स्पष्ट किया है।

लक्षणा यहाँ पर आती है जहाँ पर अभिधा का मुख्य अर्थ साधित होता है और उसका कोई अर्थ नहीं निकलता तथा अन्य उपायों से हमें अर्थ निकालना पड़ता है। यह रुढ़ि और प्रयोजनवती दो प्रकार की होती है। प्रयोजनवती के और दो भेद शुद्ध और गौणी होते हैं और शुद्ध के उपादान, लक्षित, सारोपा, साध्यवसाना तथा गौणी के सारोपा और साध्यवसाना ये दो भेद होते हैं इन सभी को उन्होंने सुन्दर उदाहरणों द्वारा स्पष्ट किया है (दास ने प्रयोजनवती के शुद्ध और गौणी भेद दिये हैं जिन में देव ने शुद्ध और मिश्रित भेद रखे हैं। अन्वयवचना या तो अभिधा के साथ आती है या )

अनेक संस्कृत ग्रंथों का आधार लेकर लिया है। और 'काव्य प्रकाश' एवं 'चन्द्रालोक' के विशेष आधार पर इसकी रचना हुई है यह बात उन्होंने स्वयं ग्रंथ में स्वीकृत की है, फिर भी विषय वर्णन व्रम उनका अपना है। दास, मम्मट द्वारा 'काव्य प्रकाश' में प्रतिपादित ध्वनि सिद्धान्त के अनुगामी थे और इसी को इस ग्रंथ में स्पष्ट रूप से प्रस्तुत करते हैं। उड़ी गम्भीरता और विचार पूर्वक लक्षण और परिभाषा देते हुए भी भिखारीदास का अपने प्रयास पर विश्वास नहीं और वे कहते हैं :—

“आगे के कवि शिकरे तो कविताई न तु राधिका कन्हाई सुमिरन को घहानो है।”

काव्यनिर्णय का विषय-विश्लेषण —‘काव्यनिर्णय’ में वे सबसे पहले काव्य के प्रयोग जन पर विचार करते हैं। वह प्रयोजन तीन प्रकार का है। कुछ तो काव्य-द्वारा अपनी तपस्या और साधना के फलस्वरूप सत्कार में पूजनीय होते हैं और पारलौकिक सिद्धि प्राप्त करते हैं, जैसे सूर, तुलसी, और कुछ बहुत अधिक धन वैभव प्राप्त करते हैं, जैसे केशव, भूपत्य, बिहारी आदि और कुछ केवल यश को ही प्राप्त करने हैं जैसे रहीम, रसखान आदि। इस प्रकार काव्यचर्चा किसी न किसी रूप में सुखदायी अवश्य होती है। कवि मनने के साधनों के विषय में वे कहते हैं कि काव्य-प्रतिभा, काव्य शास्त्र का ज्ञान और सुकवियों से कविता की शिक्षा तथा लोग अनुभव ये तीन ही उच्चम कविता का कारण होती हैं।<sup>१</sup> अन्तिम दोनों बातें रथ के दो पहियों के समान हैं इनमें से एक के बिना भी रथ नहीं चल सकता, ऐसा दास का मत है।

काव्यांग का वर्णन करते हुए दास जी अपना मत प्रकट करते हैं कि रस ही कविता का अंग है। अलंकार आभूषण है। गुण, रूप और रंग तथा दोष दुरूपता के समान है।<sup>२</sup> बख्शि दास ने यह स्पष्ट नहीं कहा, परन्तु उनके न कहने पर भी यह स्पष्ट है कि वे काव्य की आत्मा ध्वनि मानते हैं। इन काव्यांगों पर विस्तृत विवेचन प्रारम्भ करने ने पूर्व कविता की भाषा पर भी वे प्रकाश डालते हैं। दास जी के विवेचन की यह नवीनता है। किसी भी लेखक ने भाषा पर इस प्रकार विचार नहीं किया। वे कहते हैं कि काव्य के लिए सत्रमे उच्चम वर्णमात्रा है, किन्तु संस्कृत और पारसी में मिलाकर भी यह

१. यह पुरातन लेखक ने टीकमगढ़ राजपुस्तकालय में देवी थी। यह भारत-जीवन प्रेस, काशी में मुद्रित प्रति हुई थी।

२. देखिये शुक्लजी का हिन्दी-साहित्य का इतिहास, पृ० ३४६

३. देखिये काव्य निर्णय, प्रथम उपवास, २२वाँ पद

पद्मी सुन्दरता से प्रकट होती है। इसके साथ ही साथ व्रज, मागधी, प्रेमर, नाग, यवन और पारसी भाषाओं में कवित्व प्राप्त होता है। व्रजभाषा के लिए वे कहते हैं कि केवल व्रज-मंडल में बोली जाने वाली भाषा ही व्रज-भाषा नहीं है वरन् सूर, केशव, मदन, विहारी, कालिदास, ब्रह्म, चिन्तामणि, मतिराम, भूपन, लीलाधर, सेनापति, नेवाज, निधि, नीलकण्ठ, देव, सुरदेव, आलम, रहीम, रसलीन आदि कवियों की कविता को भी हमें व्रजभाषा का ही स्वरूप समझना चाहिए। इसके पश्चात् उत्तम कवित्व के लिए वे कहते हैं कि जो व्यक्ति, पदार्थ (वाचक वाच्यार्थ, लक्षक लक्ष्यार्थ, व्यञ्जक व्यञ्ज्यार्थ आदि), भूपन (अलंकार) रस के अंग व भावों के अंग, ध्वनि, गुण और शब्द का ज्ञान कर चुका हो और चित्र कविता भी कर सकता हो; तुक भी जानता हो और दोषों को दूर रखता हो उसको ही उत्तम कवि की कीर्ति, उसकी वाणी द्वारा, प्राप्त हो सकती है।

दूसरे उल्लास में पदार्थ-निर्णय है। दास, वाचक, लक्षक और व्यञ्जक तीन पदों का वर्णन करते हैं। जाति, यदिच्छा, गुण और मिया के द्वारा वाचक पद निश्चित होता है जैसे कृष्ण का यदुनाथ नाम, जाति के कारण है; कान्द, यदिच्छा के कारण; श्याम, गुण के कारण और कसारि किया के कारण। गुण का निश्चय रूप, रंग, गंध तथा स्थायी-कर्मों द्वारा होता है और इन उपर्युक्त बातों को प्रकाश करने वाले शब्द वाचक और उन अर्थों को वाच्यार्थ कहते हैं। दास जी कहते हैं किसी भी शब्द के अनेक अर्थ होते हैं उनमें से जिस शक्ति के द्वारा एक निश्चित अर्थ का बोध होता है उसे अभिधा शक्ति कहते हैं। यह, अभिधा का व्यापार, जिन अनेक बातों द्वारा निश्चय होता है वे हैं:—संयोग, वियोग, साहचर्य, निरोध, अर्थ प्रकरण, लिंग, सामीप्य, सामर्थ्य, औचित्य, देश बल, काल बल, स्वरानुगत, अभिनय इत्यादि। उन्होंने इन सभी को हिन्दी के सुन्दर और स्वाभाविक उदाहरणों द्वारा पूर्ण स्पष्ट किया है।

लक्षणा यहाँ पर आती है जहाँ पर अभिधा का मुख्य अर्थ वापिस होता है और उसका कोई अर्थ नहीं निकलता तथा अन्य उपायों से हमें अर्थ निकालना पड़ता है। यह रुढ़ि और प्रयोजनवती दो प्रकार की होती है। प्रयोजनवती के और दो भेद शुद्धा और गौणी होने हैं और शुद्धा के उपादान, लक्षित, सारोपा, साध्यवसाना तथा गौणी के सारोपा और साध्यवसाना ये दो भेद होने हैं इन सभी को उन्होंने सुन्दर उदाहरणों द्वारा स्पष्ट किया है। दास ने प्रयोजनवती के शुद्ध और गौणी भेद दिये हैं जब कि देव ने शुद्ध और मिलित भेद रक्ते हैं। अब व्यञ्जना या तो अभिधा के साथ आती है या

लक्षणा के साथ। इन दोनों के अभाव में व्यञ्जना नहीं हो सकती। दास कहते हैं कि मानुष और तात्त्व्य ये दोनों पाप के रूप में रहते हैं और व्यञ्जक पानी के समान, उनके भीतर रहता है और दोनों सव्यग्य अर्थात् व्यञ्जना से शुक्त और अव्यग्य अर्थात् व्यञ्जना से रहित हो सकते हैं किन्तु व्यञ्जना उनमें से एक का आधार लिये बिना नहीं रह सकती। इस प्रकार आधार के विचार से व्यञ्जना के दो रूप होते हैं अमिधामूला और लज्जामूला। उसके पश्चात् इस उल्लास के अन्तर्गत दश व्यञ्जक अर्थात् व्यक्ति विशेष, बोधव्यविशेष, वाक्य विशेष, वाच्य विशेष, कातु विशेष, अन्य सन्निधि विशेष, देश विशेष, काल विशेष, चेष्टा विशेष का वर्णन उदाहरणों द्वारा किया है।

तीसरे उल्लास में अलङ्कार मूल का वर्णन है। वहीं व्यग्य से और नहीं वचन से अलङ्कार आजाते हैं अतः उनके परिचय के लिए कुछ प्रमुख अलङ्कारों का वर्णन है और आधार के अनुसार उनको समूहों में वर्णित किया है। चौथे उल्लास में रसाओं का वर्णन है। इसमें स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव के साथ सभी रसों का और भावोदय, भावसधि, भावशतलता, भावशान्ति, भावामास, रसामास आदि का वर्णन है। पंचमे प्रकाश में अपराग का वर्णन है, जिनको पिछले लेखकों, केशव, भूपण, मतिराम, देव आदि ने अलङ्कार माना था जैसे रसवत्, प्रेय, उर्जस्ति, समाहित आदि उनको दास जी अपराग में रखते हैं अतः यह विशेषता है। उनके विचारों से जहाँ पर रस और भावादि परस्पर एक दूसरे के अंग होते हैं उनको कोई अपराग कहते हैं और कोई अलङ्कार।<sup>१</sup> इस प्रकार रसवत् वहाँ होता है जहाँ पर रस किसी रस अथवा भाव का अंग होता है। पहले के आचार्यों ने इसे जहाँ अलङ्कार, रस के सहायक (सरस मनानेवाले) होते हैं वहाँ माना है।<sup>२</sup> इस प्रकार हम शान्त रसवत्, मीर रसवत् आदि भी कह सकते हैं। इस विषय में डा० रामशंकर 'रसाल' का मत ध्यान देने योग्य है। वे कहते हैं — "उत्तर काल में रस सिद्धान्त का साहित्यिक क्षेत्र में प्राधान्य एवं प्रान्त्य उड़े वेग से हो गया था और यहाँ तक इसकी महत्ता बढ़ चढ़ गई थी कि इसने सामने अलङ्कार सिद्धान्त

१ रस भावाविक होत अहं युगल परस्पर अंग ।

तहँ अपराग कहै कोऊ, कोट भूपन इहि डग ॥

रसवत् प्रेया उर्जसी, समाहितालङ्कार ।

भावोन्मत्त सघिघत और सखलवत सार ॥ २

२. "रममय होय सुजानिये रसवत् बेशनदास ।"

—( केशवदास )

"नीह रस में सरसता जहाँ सु रसवत् होय ।"

—( देव )

को दन सा ही जाना पड़ा और उसका प्राधान्य इसने सम्मुख बहुत ही कम रह गया । अलंकारवादियों में ऐसे समय में गपने पक्ष को पुनर्जावन देने एवं अलंकार प्रदान करने के लिये ऐसा जान पड़ता है, दम् प्रचार से कुछ गोडे में अलंकारों की कल्पना की निम्नता सम्बन्ध सीधे सीधे उस ही से हो, वस निम्नांकित अलंकार काव्यक्षेत्र (अलंकार क्षेत्र) में आ गये ।”<sup>१</sup> ये अलंकार रसवत्, प्रेयसि, उर्जस्ति आदि हैं । किंतु यात यह है कि रसवत्, प्रेयसि और उर्जस्ति अलंकार दृष्टी के काव्यादर्श में भी मिलते हैं । अतः हम इन्हें बाद की काव्यक्षेत्र में आया न मानकर उस और अलंकार को सम्बन्धित करनेवाले अलंकारों में ही परिगणित करें तो अच्छा होगा ।

दास के विचार से प्रेयालम्भार वहाँ होता है जहाँ पर भाव, रस और भाव के श्रम होते हैं । समारहित वहाँ होता है जहाँ भावशान्ति किसी रस का गग होता है और भाव सधिपत्, जहाँ भावसधि अग होता है इसी प्रकार भावोदयपत् और भावसन्तलपत् भी । यह इस प्रकार का विवेचन हिन्दी आचार्यों के बीच दासजी का नितान्त नवीन ढंग पर है, यद्यपि यह है काव्यप्रवाश के आधार पर ही ।<sup>२</sup>

छठवें उल्लास में ध्वनि-वर्णन है । ध्वनि सिद्धान्त को यद्यपि बहुत से आचार्यों ने लिया है पर उन सब से अधिक सफलता भिखारीदास को ही मिली है यद्यपि इनके उदाहरण और लक्षण बहुत कुछ मम्मट के आधार पर ही हैं । ध्वनि का लक्षण देते हुए वे कहते हैं कि जहाँ पर पाठ्यार्थ से व्यंग्यार्थ में अधिक चमत्कार हो उठी-को ध्वनि कहते हैं और वही उत्तम काव्य है ।<sup>३</sup> ध्वनि के दो स्वरूप हैं अविपक्षित

१. देखिये अलंकारपीयूष उत्तरार्ध, लेखक डा० रामशंकर शुक्ल रसाञ्ज ५० ३१४

( सन् १९२० सं० )

२ “रसयत्प्रेयसि उर्जस्ति समाहिताद्योत्कृष्टता” ( पुरुषोत्तलास सू० ४२ )

टीका—“रसस्यागत्वे रसवद्वत्कृष्टता भावस्यागत्वे प्रेयोत्कृष्टार रसाभासस्य भावाभासस्य यागत्वे उर्जस्ति नामात्कृष्टता भावशान्तेरगत्वे समाहित ।”

—५० ८५ काव्य प्रवाश

मह नामनाचार्य की टीका, सन् १९३३, पंचम संस्करण ।

३. पाठ्यार्थ से व्यंग्य में चमत्कार अधिकार ।

—ध्वनि ताही को कहत हैं उत्तम काव्य विचार ।

—या० नि० छठा उल्लास १

वाच्य और विवक्षित वाच्य । इन्हीं को हम ममश' लक्षणागुला और अभिधामूला ध्वनि भी कह सकते हैं । अभिवक्षिता वाच्य ने, अर्थात्-रस-साधित और अत्यन्त निरम्कृत दो और भेद है । गर्भान्तर सममित में लक्षणा के बश में होकर वाच्यार्थ लक्ष्यार्थ में बदल जाता है किन्तु अत्यन्त निरम्कृत में वाच्यार्थ मिलकुल ही व्यर्थ होगा है । दूसरी ध्वनि विवक्षितवाच्य ध्वनि है जहाँ पर वाच्यार्थ उद्दिष्ट होता है । यह दो प्रकार की होती है सलक्ष्यक्रम व्यंग्य और असलक्ष्यक्रमव्यंग्य । जहाँ पर जैसे ही वाच्यार्थ स्पष्ट हुआ कि चित्त द्रवीभूत होगया वहाँ पर असलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि होती है । रस भाषादि इसी के अन्तर्गत होते हैं । इसको रस व्यंग्य कहा गया है, सलक्ष्यक्रम व्यंग्य में वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ के बीच का मम लक्ष्य होगा है यह शब्दशक्ति, अर्थशक्ति और शब्दार्थशक्ति द्वारा तीन प्रकार से व्यक्त होता है । शब्द शक्ति पर आधारित ध्वनि में वस्तु से वस्तु और वस्तु से अलंकार व्यंग्य होते हैं । प्रथम में चित्रण सीधे ढंग से होता है और दूसरी में अलंकार द्वारा । अर्थशक्ति पर आधारित ध्वनि वाचक और लक्षक पर निर्भर करती है । जो सभी को विदित हो और सभी की समझ में आवे उसे स्पष्ट समझी और जिसमें काव्य के अन्तर्गत मानी गई विशेष बातों का ही वर्णन हो उसे प्रौढोक्ति कहते हैं । ये दोनों चार प्रकार के होते हैं—वस्तु से वस्तु व्यंग्य, वस्तु से अलंकार व्यंग्य, अलंकार से वस्तु व्यंग्य और अलंकार से अलंकार व्यंग्य ।

भिवारीदास के मत से यद्यपि बहुत से शब्द मिलकर वाच्य बनाते हैं किन्तु काव्य में अकेले शब्द की इतनी शक्ति होती है कि वह पूरी व्यञ्जना करता है इतने के उदाहरण भी देते हैं । उसने पशुगात् पाँच प्रकार से स्वयं ललित ध्वनि का वर्णन है वह है पद-गत, शब्दगत, वाक्यगत, पदविभाग-गत और रसगत । इस प्रकार से छठे उल्लास में ४३ प्रकार की ध्वनि का वर्णन समाप्त होता ।

सातवें उल्लास में गुणीभूतव्यंग्य का वर्णन है । गुणीभूतव्यंग्य वहाँ होता है जहाँ पर व्यंग्यार्थ में अधिक चमत्कार नष्ट होता है । गुणीभूतव्यंग्य दो प्रकार का है । अगूढ़ व्यंग्य, वहाँ होता है जहाँ पर व्यंग्य स्पष्ट होता है और वह प्रभाव को कम कर देता है क्योंकि ध्वनि में व्यंग्य का कथन नष्ट होना वह अर्थ-प्रकाशित होता है, अपरगुण वहाँ पर व्यंग्यार्थ किसी में ग्रस होता है जैसे रसवत आदि, तुल्य प्रशान, जहाँ पर व्यंग्य बिना कहे समझ में नहीं आता, कान्ताद्विष्ट जहाँ पर स्वर-परिवर्तन द्वारा सच्ची गान की इनकारी करे, वाच्य सिद्धांत वहाँ पर वाच्यार्थ पर जोर हो संदिग्ध जहाँ पर यह निश्चय न हो सके कि वाच्यार्थ प्रधान है या व्यंग्यार्थ और अनुन्दर, वहाँ पर वाच्यार्थ स्पष्ट तथा व्यंग्यार्थ



से अधिक चमत्कारपूर्ण है, होता है। इन सभी के लक्षण और उदाहरण वे देते हैं। दास कहते हैं कि ये विशेष महत्त्व के हैं यद्यपि इसके भी उतने ही भेद हैं जितने ध्वनि के<sup>१</sup>। उसने पश्चात् दासजी उस काव्य को जिसमें व्यंग्य कुछ नहीं रहता है 'अवर'<sup>२</sup> काव्य कहते हैं। इसकी चतुराई मन के सम्मुख रोचक चित्र उपस्थित करने में ही है और कभी कभी कवि इसमें भी वही रोचकता भर देते हैं।

अष्टम उल्लास में अलंकारों का वर्णन है। अलंकारों पर विचार करते हुए दासजी कहते हैं कि कविता की सुषमाई कवि की प्रतिभा पर निर्भर करती है और जो तीन प्रकार की होती है—शब्दशक्ति, प्रौढोक्ति और स्वतः सम्मयी। अलंकार भी इन्हीं तीन आधारों पर ठहरते हैं जहाँ पर केवल अलंकार हैं वह अवर काव्य होता है किन्तु जहाँ पर अलंकारयुक्त कविता के साथ गुण, निना व्यंग्य के मिले रहते हैं वहाँ पर मध्यम काव्य होता है किन्तु जहाँ पर व्यञ्जना के साथ रस, गुण, अलंकार आदि होते हैं, वहाँ उत्कृष्ट काव्य होता है।<sup>३</sup> अतः अलंकार कविता की कोटि को निर्धारित नहीं करते, परन्तु वे सभी प्रकार के काव्यों में पाये जा सकते हैं इसलिये अलंकार कविता का प्रधान अंग नहीं है। यह दासजी का यही तत्त्वपूर्ण निष्कर्ष है।

अलंकारों का वर्गीकरण जहाँ तक नाम का सम्बन्ध है, वहाँ तक तो नेपाल बर्ग के प्रथम अलंकार के नाम पर ही रग दिया गया है जैसे कि उपमादि, उत्प्रेक्षादि किन्तु ध्यान से देखने पर यह वर्गीकरण तर्क-संगत आधार पर स्थित जान पड़ता है। पहला वर्ग उपमादि का उपमेय उपमान के आधार पर समानता को लेकर किया गया है इसके अनन्त उपमा, अनन्वय, प्रतीप, दृष्टान्त, अर्थान्तरन्यास, निरस्वर, निदर्शना, तुल्ययोगिता प्रतिबन्धुपमा आदि हैं। उत्प्रेक्षादि में आरोपित समानता का आधार है। इसमें उपमान का महत्त्व अधिक है किन्तु तीसरे वर्ग में क्रम से उपमान की अपेक्षा उपमेय का महत्त्व बढ़ता जाता है। जैसे रूपक की अपेक्षा व्यतिरेक में उपमान उपमेय से हीन रहता है। इस वर्ग के वर्णन में नवीन बात यह है कि समस्तविषयक रूपक ने अन्त-

१. इहि विधि उत्तम काव्य को जानि लेहु व्यवहार।

तितने नामे भेद है जितने ध्वनि विस्तार। (सप्तम उ० २४)

२. यचनाथ रचना जहाँ व्यंग्य न बरु सराई।

सरख जानि लेहि काव्य को, अपर कहें कबिराई ॥ ७-२२

३. देखिये काव्य निर्णय, अष्टम उल्लास, २, १, ४, २

गंग ग्रौं अलंकारों के आधार पर आये रूपरू का वर्णन है जैसे उपमा, उत्प्रेक्षा, अपह्नुति परिणाम आदि । अतिशयोक्ति से भी वे सम्भावना, उपमा, अपह्नुति, रूपरू, उत्प्रेक्षा आदि पर आधारित करते हैं । जैसे रूपरूशयोक्ति है इसी प्रकार उत्प्रेक्षाशयोक्ति उपमानशयोक्ति, सापेक्षानिशयोक्ति आदि भी मेद दास ने किये हैं । उदात्त, अधिन, अल्प विशेष आदि भी सम्भवतः इसी वर्ग के अन्तर्गत हैं । इसी प्रकार अन्योक्ति के आधार पर अन्योक्ति आदि, विरोध के आधार पर विरुद्धालंकार आदि । उल्लास आदि अलंकार समिश्रण के आधार पर हैं । इनके अतिरिक्त जो किसी आधार में नहीं आ सकते हैं उन्हें अलग रक्खा है और यह दिया है:—

“अरु कहु सुकक रीति लखि कहत एक उल्लास ।”

इसमें सम, समाधि, परिवृत्ति, भाविक, हर्ष, विषाद, असम्भवन, सम्भावना, समुच्चय, अन्योन्य, निकल्प, सहोक्ति, विनोक्ति, प्रतिषेध, विधि, काव्यार्थापत्ति आदि अलंकार हैं ।

इस प्रकार अनेक अलंकारों का सामान्य आधार ढूँढ़कर उनका वर्ग बाँटना दास जी विशेषता है जैसा कि न किसी ने पहले और न किसी ने उनके पीछे किया । इसने पश्चात् १६ में उल्लास में गुणों का वर्णन है और इसी के अन्तर्गत वृत्तियों का भी । मम्मट के आधार पर दास जी ने भी कहा है कि सत्र पहले आचार्यों ने दस गुणों का निरूपण किया परन्तु बाद को यह प्रकट हुआ कि ये दसों, तीन गुणों के अन्तर्गत आ जाते हैं, किन्तु दास निरूपण दसों गुणों का करते हैं । यहाँ भी विशेषता यह है कि अक्षर-गुण पर तो ग्राधुर्य, ओज और प्रसाद को लेते हैं और अर्थ-गुण के अन्तर्गत समता-कान्ति, उदारता, अर्थ व्यक्ति और समाधि और तीसरे वर्ग में वाक्य गुण के अन्तर्गत श्लेष और पुनरुक्ति प्रकाश को ।

अन माधुर्य, ओज और प्रसाद गुण, व्यंजनों के विविध प्रकार के योग के द्वारा बनते हैं और इस प्रकार से हमारे कानों पर प्रभाव डालते हैं अतः प्रमुखतः उनका कार्य अर्थ धोतक नहीं है । समता नहीं होती है जहाँ पर कोई बात रूढ़ि विरुद्ध कही जाय पर यथार्थ में वह हो दोषहीन, जैसे—

मेरे हृदय कुबलपन को होति निहा सानन्द ।

सदा रहे मज्जदेम पर उदित सौवरो चन्द ॥

रात को कमल खिलना और चन्द्र का साबला होना ये विरुद्ध बातें पड़ती हैं, किन्तु फिर भी सत्य हैं । कान्ति में मधुर शब्दों में सुन्दर बात कही जाती है और उसका तात्पर्य

भी गहरा होता है। उदारता यहाँ पर होती है जहाँ पर बुद्धिमानों को तो अर्थस्पष्ट होता है किन्तु वैसे कठिन जान पड़ता है “वन्दन भुत वन्दन करो पुस्कर पुस्कर पाइ”। अर्थ-व्यक्ति में अर्थ स्पष्ट होना है और दग स्वाभाविक होना है—

इकट्ठ हरि राधे लखै राधे हरि की ओर ।

दोक धानन इन्दु और चारचो नैन चकोर ॥

समाधि, यहाँ होना है, जहाँ पर क्रम से गुण का उत्कर्ष या अपकर्ष दिखाया जाय यथा—नौ गुनी गीरज ते मृदुता सुखमा मुटा में ससि ते भई सीगुनी” ऐसे ही श्लेष और पुनरुक्ति। इसके बाद १० गुणों को वे तीन गुणों के अन्तर्भूत ही सिद्ध करते हैं, माधुर्य के अन्तर्गत ही श्लेष उमत्ता, कान्ति स्पर्शर वे कहते हैं कि कवणा, हास्य और शृंगार में इनकी विशेष आवश्यकता रहती है। ओज के अन्तर्गत श्लेष, समाधि, उदारता आदि आजाते हैं और प्रसाद में अर्थव्यक्ति। प्रसाद गुण में समास नहीं होना चाहिये।

यहाँ पर एक और विशेष बात यह है कि गुणों जगत् रस के सहायक रूप में आते हैं, तब तो गुण कहलाते हैं पर जगत् रस के सहायक नहीं होते तब वे अनुप्रास के ही रूप में आते हैं अतः ये गुण ही अनुप्रास का आधार हैं। व्युत्पानुप्रास के साथ ही दास ने उप-नागरिका, पद्मा और कोमला वृत्तियों का वर्णन दास ने किया है, जो क्रमशः माधुर्य, ओज और प्रसाद गुणों के ही परिणामस्वरूप हैं। इसी प्रकाश में वे रस, गुण, अलंकारों पर अपना मत देते हैं। उनके विचार से रस जीवात्मा के समान है और उसने गुणों के समान ही गुण होने हैं। गुण वह अवस्था है जगत् रस पूरा रूप से जाग्रत होता है यह रस के उत्कर्ष की अवस्था है। अग्नी की सुन्दरता और उरूपता होनी है अग्न की नहीं और जिस प्रकार छोटे व्यक्ति को देखकर लोग उसमें कायरता का और बड़े शरीर को देखकर भीरुता का विचार कर लेते हैं, ऐसे ही रस भी गुणों के द्वारा प्रभावित होता है। अलंकार ऊपरी शरीर को भूषित करते हैं अतः अलंकार बिना रस के और रस बिना अलंकार के हो सकता है, किन्तु गुणों का रस में स्थान आवश्यक है।\*

२०वें उल्लास में चित्र को छोड़कर अन्य अलंकारों का जैसे श्लेष, विरोधाभास, मुद्रा, वक्रोक्ति, पुनरुक्तिवदामास आदि का वर्णन है। दास इन्हें उभयालंकार नहीं मानते हैं। चित्रालंकार में २१वें उल्लास के अन्तर्गत वे अनेक प्रकार के चित्र-काव्य का वर्णन करते हैं। वे कहते हैं कि इसमें अर्थहीनता दोष नहीं और इसमें व और द,

ज और य एक दूसरे के स्थान पर रखे जा सकते हैं और अनुस्वार का भी कोई ध्यान नहीं रक्खा जाता। इनमें वे प्रश्नोत्तर, पाठान्तर, श्रुति का चित्र, लेखनी चित्र आदि का वर्णन करते हैं। इसके अन्तर्गत अनेक चिन्तालंकारों का वर्णन उदाहरणों सहित सम्पन्न हुआ है।

२२ वें उल्लास के अंतर्गत तुक का वर्णन है। तुक तीन प्रकार के हैं उत्तम, मध्यम और अधम। उत्तम तुक के समसरि, विषमसरि और कष्टसरि भेद हैं तथा मध्यम के असंयोग मिलित और स्वर मिलित। अंत के 'व्याहि' और 'चाहि' में असंयोग मिलित है और तै, है, दै में स्वर मिलित कहा गया है। अधम तुक के श्रमिल, मुमिल, आदिमत्त श्रमिल, अन्तमत्त श्रमिल आदि भेद हैं। धीसा, याम और लाटिया आदि भी तुक के ही अन्तर्गत हैं। इन सब के, दास, केवल उदाहरण देते हैं, लक्षण नहीं। उदाहरण भी सर्वतः स्पष्ट नहीं हैं। फिर भी यह निर्विवाद कहा जा सकता है कि तुक निर्णय का वर्णन हिन्दी काव्यशास्त्र के अन्तर्गत दास जी का अनोखा प्रयत्न है। उस समय तुक हिन्दी काव्य का एक आवश्यक अंग या अतः तुक-निर्णय भी हिन्दी काव्यशास्त्र का एक आवश्यक अंग होना चाहिए। इस बात पर सबसे पहले ध्यान आचार्य भिंगारीदास का ही गया। अन्य अनेक विशेषताओं के साथ यह वर्णन भी उन्हें आचार्य की दृष्टि से सबसे सुदृढ़ ध्यान पर प्रतिष्ठित करता है।

दोष-निरूपणः—दास ने 'काव्य निर्णय' में चार प्रकार के दोषों का वर्णन किया है, शब्द दोष, वाक्य-दोष, अर्थ-दोष और रस दोष। शब्द-दोष सोलह प्रकार के हैं, जिनमें प्रमुख हैं :—अश्लील, ग्रास्य, सदिग्ध, अप्रतीत, नेश्वाय, स्निग्ध, अविभ्रष्ट, शिथिल और विरुद्धगति आदि।

'वाक्य-दोषों' के अन्तर्गत प्रतिकृताक्षर, इतृप्त, विसन्धि, न्यूनपद, अधिकपद, पात प्रकर्ष, पुनरुक्ति, समाप्त-पुनराप्त, चरान्तर्गत पद, अभिपन्त्ययोग, अरुधितकथनीय योग, अस्थानपद, सकीर्णपद, गर्भित दोष, अमन परार्थ, प्रसरन भग और प्रसिद्धत है।

अर्थ दोषों में, अपुष्टार्थ, कष्टार्थ, व्याहत, पुनरुक्ति, दुर्बल, ग्रास्य, मंदिग्ध, निर्दुत, अनधिकृत, नियम अनियम, विशेषवृत्त, सामान्यप्रवृत्त, साक्षात्ता, अयुक्त, प्रसिद्ध, विद्या विरुद्ध, प्रकाशितविरुद्ध, सहचरभिन्न, अश्लीलावार्थ और रक्तपुनः—स्वीकृत आदि हैं।

यह दोष-वर्णन भी 'काव्य प्रकाश' के ही आधार पर है। दास कहते हैं कि इनमें से बहुतों दोषों की दोषों में गणना नहीं है क्योंकि उनमें वाक्य के अंगों का मोन्दन्य यद्वा है। कभी कभी वे शब्दाक्षरों को मशारा देते हैं कभी दृष्ट और कभी अर्थात्त प्रयोग को।

जब कोई भी पद इनका सहायक होगा है तो उसे दोषों के अन्तर्गत नहीं मानना चाहिये । रस-दोषों के अन्तर्गत वे कहते हैं कि जहाँ रस या स्थायी भाव शब्दों द्वारा प्रकट हो जाता है वहाँ प्रथम प्रकार का रस दोष होता है, दूसरा वहाँ है जहाँ पर कि विभाव या अनुभाव जो उद्दिष्ट है बड़ी कठिनाई से समझा जा सके, तीसरा जहाँ पर विरोधी रस या भाव एक ही स्थान पर वर्णित हो । चौथा जहाँ गौण वस्तु पर अधिक बल दिया जाय, और प्रधान बात पर कम । पाँचवाँ प्रकृति विपर्यय है जो तीन प्रकार की प्रकृति दिव्य, अदिव्य और दिव्य-अदिव्य में एक के स्थान पर दूसरी के ऐसे वर्णन आदि में होता है जिससे परम्परा से आई भावना में बाधा पड़े । इस प्रकार के अन्य अनुचित वर्णन भी रस-दोष के अन्तर्गत आते हैं ।

दोष वर्णन के साथ ही दास अपने 'काव्यनिर्णय' नामक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ की समाप्ति करते हैं । यह पुस्तक हिन्दी में काव्यशास्त्र के ग्रन्थों में सबसे अधिक पूर्ण और वैज्ञानिक ढंग पर है, यद्यपि अधिकांश आधार 'काव्यप्रकाश' तथा हिन्दी के ग्रंथ हैं ; फिर भी कई स्थानों पर जैसे भाषा, अलंकारों के वर्गीकरण, तुल्यनिर्णय आदि के वर्णन में दास जी की मौलिकता है । विषय क्रम का वैज्ञानिक ढंग, उदाहरणों की स्पष्टता और काव्य सौन्दर्य तथा विषय विवेचन की पूर्णता के कारण 'काव्यनिर्णय' ग्रंथ का अपना निजी स्थान है और भित्तारीदास हिन्दी काव्यशास्त्र के सर्वश्रेष्ठ आचार्यों में प्रतिष्ठा के साथ परिगणित हैं ।

### शृंगार-निर्णय :—

भित्तारीदास की काव्यशास्त्र पर लिखी दूसरी पुस्तक 'शृंगारनिर्णय' है जिसमें शृंगाररस का अर्थात् नायिका नायक भेद, संयोग, वियोग—इत्यादि विषयों का वर्णन है । काव्यशास्त्र के विषय विवेचन की दृष्टि से जो महत्त्व 'काव्यनिर्णय' का है उसका एक अंश भी 'शृंगारनिर्णय' का नहीं है इसमें गम्भीर अध्ययन और निर्देश का कोई भी चिह्न नहीं है, हों कविता की दृष्टि से इसका स्थान रीतिकाल के अच्छे ग्रंथों में है । यह भतिराम की 'रसरत्न' पुस्तक के ढंग पर है जिसका मुख्य विषय, नायिका-नायक भेद वर्णन करना और शृङ्गारिक काव्य की सरिता बहाना है । अतः इसका विषय विरोध भी किसी विशेष प्राप्ति-वृत्ता का साधक नहीं है, फिर भी दास जी के 'शृंगारनिर्णय' में अन्य सामान्य ग्रंथों से कुछ विशेषताएँ हैं जिनका निर्देश अधिक रोचक होगा ।

'शृंगारनिर्णय' में नायक, नायिका, सति, दूती आदि का वर्णन क्यों करते हैं, इस

प्रश्न का 'दास' ने उत्तर यह दिया है कि नायक नायिका शृंगार के आलम्बन और दूती आदि उद्दीपन हैं। अतः विभाव वर्णन के रूप में नायक नायिका के भेद, उनके सौन्दर्य तथा दूती आदि का वर्णन करना आवश्यक है। इसके पश्चात् नायक भेद के वर्णन में पति और उपपति वा अन्तर बताते हुए वे कहते हैं कि जो नायक अपनी विवाहिता पत्नी से ही प्रेम करता है वह तो पति और जो उसके अनिरिक्त अन्य से भी प्रेम करता है वह उपपति होता है। ये दोनों भेद, पति और उपपति, अन्य भेदों यथात् अनुकूल, दक्षिण, शठ और घृष्ट के साथ बराबर चलने हैं जिनकी यथार्थ में कोई आवश्यकता नहीं क्योंकि परिभाषा के अनुसार पति अनुकूल ही हो सकता है अन्य नहीं। दूसरी विशेषता यह है कि नखशिख वर्णन अलग न करके वे नायिका के सौन्दर्य वर्णन में ही नखशिख का वर्णन करते हैं। अधिकांश के लक्षण न देकर केवल उदाहरण ही दे देते हैं।

तीसरी विशेषता यह है कि परकीया नायिका का विभाजन कई आधारों पर किया है, परकीया का आकर्षण दो बातों पर निर्भर करता है प्रगल्भता और धीरता। पहले प्रकार का भेद है ऊँचा और अनुद्धा; दूसरे प्रकार का भेद है उद्बुद्धा और उद्बोधिता। अनुद्धा परकीया की दो अवस्थायें होती हैं—अनुरागिनी और प्रेमाशक्ता। अनुरागिनी अपने प्रेमी से विवाह करना चाहती है और उसके लिए उसके हृदय में प्रेम है; प्रेमाशक्ता और भी बढ़ जाती है क्योंकि यदि उसके प्रेम की बात लोग जान भी जाते हैं तब भी वह किसी की परवाह न करके प्रेम को बनाये रखती है। उद्बोधिता समाज और सम्बन्धियों का मय मानती है और दूती की सहायता से ही उसका प्रेम चलता है। मिलन में भी उस को मय राग दीखता है। उसके और भेद हैं असाध्या और दुःखसाध्या। उसके पश्चात् परकीया के विदग्धा, लज्जिता, मुदिता और अनुसयाना भेद भी किये हैं। स्वकीया के भेद जैसे सभी ने किये हैं वैसे ही हैं कोई विशेष बात नहीं है। इसके बाद विरही-नायिका के अन्तर्गत उरकठिता, खडिता, फलहान्तरिता, विप्रलम्भा और प्रोषितवतिना आदि हैं। यह सबका वर्णन शृंगार के आलम्बन विभाव के अन्तर्गत है।

उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत सरती, स्थायी आदि के तो वे केवल नाम ही गिनाते हैं और उदाहरण देते हैं। हावों का भी ऐसा ही वर्णन है। यह सब संयोग शृंगार के अन्तर्गत है।

वियोग वर्णन में पूर्वापुराण, दर्शन, स्वप्न, छाया, माया, चित्र, श्रुति, विरह, मान और

प्रवास तथा इन सभी में दास विरह की दश दशाग्रों को मानते हैं। मरणवस्था को निरी निराशा की अवस्था के अन्तर्गत रक्ता है। अधिकारा पुस्तक उदाहरण व कविता के ही महत्व की है, काव्य निर्णय की भांति नहीं। 'शृङ्गार निर्णय' की रचना सन् १८०७ में अरवर में हुई थी।

“सर्वत विक्रम भूप को अट्टारह सै सात।

माधव सुदि तेरस गुरो अरवर धल बिध्यास ॥”

इनके रस साराश और छन्दोर्णव विगल नमरा रस और छन्दों पर है।

**रससाराश—**

‘रससाराश’ की रचना, दास जी ने अरवर राज्य के प्रतापगढ़ नगर में की थी। इसका रचना काल स० १७६१ वि० है,<sup>१</sup> पर शुक्लजी ने अपने इतिहास में इसका रचना काल स० १७६६ वि० दिया है।<sup>२</sup> इस ग्रंथ का रचना काल स० १७६१ ही ठीक जान पड़ता है जैसा कि ग्रंथ में उल्लिखित नीचे की पंक्तियों से विदित होता है :—

सत्रह सै यथानये, नम सुदि छठि बुधवार।

अरवर देस प्रतापगढ़ भयो ग्रन्थ अयतार ॥

इसमें रसों का विवेचन बड़ा ही रोचक और विस्तारपूर्ण है। ‘काव्यनिर्णय’ में तो विशेष रूप से उदात्त, मध्यम, अरवर काव्य का निर्णय और ध्वनि तथा अलङ्कारों आदि

स० १८०० वि० के ही आस पास लिने गये, शिवरामि ने 'रसिक विलास' और 'अलङ्कार-भूषण', प्रमश नायिका भेद और आचारों पर ग्रंथ है, 'रसिक विलास' 'रसरत्न' के समान विशद ग्रंथ है। इसी समय श्री लिंगी गुमान मिश्र की मात्र आठ पुस्तकें अलङ्कार, नायिका भेद, वाक्य रीति आदि विषयों पर हैं। पर वे दंगने में नहीं आईं।

### दूलह कवि

ये कालीदास विवेदी ने पौन और उदनाथ कबीन्द्र के पुत्र ये शुक्ल जी ने इनका रचना काल स० १८०० से १८२५ तक माना है। इनका रनाया अनेला ग्रंथ "कनि कुल कटाभरण" अलङ्कार पर उहा ही मुन्दर ग्रंथ है। इसका रचना-काल इस ग्रंथ में नहीं दिया गया है। यह स्वतन्त्र ग्रंथ जान पड़ता है। अलङ्कारों की परिभाषाये बहुत ही स्पष्ट और सक्षिप्त हैं और उदाहरण प्रत्येक अलङ्कार के लक्षण के ठीक बाद में रखे गये हैं। 'माया भूषण' की भाँति यह ग्रंथ भी अलङ्कार के प्रेमियों और विद्यार्थियों को कठ कर लेने के लिए ही रना था। दूलह ने प्रारम्भ में ही इनका निर्देश कर दिया है :—

“जो या कटाभरण को कंठ करै सुख पाय।

समा मध्य सोमा खई अलङ्करी छराय।”

इस उद्देश्य के कारण कहीं नहीं लक्षण इतने सक्षेप में कहे गये हैं कि बिना व्याख्या के उनके अर्थ स्पष्ट नहीं होने यद्यपि परिभाषाये हैं बहुत ही शुद्ध। एक ही सवैया में या एक से अधिक सवैया या कवियों में ४, ५, ६ अलङ्कार, लक्षण और उदाहरण के साथ प्रम से आते हैं अतः ये छन्द केवल वाक्य की दृष्टि से जैसे और कवियों के उदाहरण हैं महत्त्व पूर्ण नहीं, यह तो अलङ्कार को ही याद करने के लिए और उसके आधार पर व्याख्या करने अथवा अपनी अलङ्कार-सम्बन्धी विद्वता को प्रदर्शित करने के लिये ही बहुत उपयुक्त ग्रंथ है। कभी कभी एक ही पंक्ति के अर्द्धभाग में परिभाषा और अपशिष्ट में उदाहरण चलते हैं। पुष्कल उदाहरण के छन्द स्वतन्त्र रूप से कुछ ही मिलते हैं।

दूलह का 'कनि कुल कटा भरण' 'चन्द्रालोक' और 'कुल्लयानन्द' के आधार पर है, जैसा कि नीच बीच में सचेत करते हुए इ होने स्वयं कहा है। देखिये —

“कुल्लयानन्द चन्द्रालोक के भते ते कहीं, लुपता ये आठों, आठों प्रहर ममानिये।”

१. देखिये 'मिश्रवन्दु विनोद', भाग २, ( पृ० ६०२, ६०४ )



और पन्द्रह अलकारों का जिनका वर्णन प्राचीन कवियों ने छोड़ दिया था वर्णन रते हुए दूलाह कहते हैं—

“अथालोकृत शत प्राचीनि कहै ते कहे आधुनिक सत्तरि बहत्तरि प्रमाने हैं ।  
कहे कवि दूलाह ॥ पचदश औरौ सुनौ और और अग्र्यन सो जो वै ठीक ठाने हैं ॥  
चारि रसवत प्रेय उर्जस्व, समाहित हैं तीन भाव उदै संधि सबलता साने हैं ।  
परतच्छ प्रमुख प्रमान आठों अलंकार कुबलवानन्द में बलाने जग जाने हैं ॥”

ऊपर के दिये हुए छन्द में रसवत्, प्रेय, उर्जस्वि, समाहित, भावोदय, भावसंधि, भावशालता, प्रत्यक्ष के अनिरिक्त, अनुमिति, उपमिति, शब्द, अर्थापत्ति अनुपलब्धि, सम्भव, ऐतिह्य अलकारों का वर्णन दूलाह ने किया है कुबलानन्द और चन्द्रालोक में दिये गये ऊपर कहे सात अलकार तो उस से सन्निहित हैं । शेष आठ अलकारों को दूलाह ने मीमांसा तर्क आदि की शब्दावली को लेकर अलकारों के अन्तर्गत रक्खा है । इनका वर्णन पहले के आचार्यों ने नहीं किया पर पद्माकर ने इन्हें अपने पद्माभरण के अन्तर्गत रक्खा है । मित्तारी दास ने केवल प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान, अनुपलब्धि, सम्भव और अर्थापत्ति के उदाहरण दिये हैं, लक्षण नहीं । पर दूलाह ने लक्षण भी दिये हैं और शब्द ऐतिह्य आदि कुछ और भी नये अलकार रक्खे हैं । न्याय-शब्दावली में इन्होंने सत्त्व और ससृष्टि अलकारों का भी वर्णन किया है । ये दोनों मिश्रण के आधार पर हैं जो दो प्रकार का होता है । एक क्षीर-नीर का और दूसरा तिल-तदुल का सा प्रथम तरुण और द्वितीय ससृष्टि है । सत्त्व के अग, अग्नीभाव, समप्रधान, सदेह, एक वाचानुप्रवेश, मेद हैं ।

इस प्रकार ‘कवि बूल कठाभरण’ अलकार का उदा ही प्रामाणिक ग्रंथ है । इसमें दूलाह ने ११७ अलकारों का उड़ी सक्षेप रीति और सफाई के साथ वर्णन किया है । और यह ग्रंथ यथार्थ में ही कवि बूल का कठाभरण रहा है । दूलाह के कविता एवं आचार्यत्व दोनों इसी ग्रंथ में सुरक्षित हैं ।

इसी समय के लगभग शम्भुनाथ मिश्र की ( स० १८०६ की ) रचनायें हैं जिनमें ‘रस कल्लोल’ ‘रस तरंगिणी’ रस और नायिका भेद पर हैं और ‘अलंकार दीपक’ अधि कारा दोहों में लिखा हुआ अलंकार का ग्रंथ है । ‘अलंकार दीपक’ के उदाहरण अलंकार

१. चन्द्रालोक में भी इनका वर्णन है—

“रसभाषतदाभासभावशान्तिनिबन्धन ।

रसवत्प्रेय उर्जस्वित्समाहितमयामिधा ॥” ११७ रसम मयूख, ‘चन्द्रालोक’

के अतिरिक्त न होकर अपने साभग्यशक्त भगवंत गण (अमोघ के राजा) की प्रशंसा में ही है। इसी प्रकार भाषागत शक्ति की रचनाओं में अतिरिक्त के हिंदू रामकृष्ण का 'नामिका भेद' दोनों में लिया गया है। इसी अतिरिक्त नामा भिन्नगरी राजा का 'नामिका भेद' जो कि भिन्न भिन्न पदों व शीतों में है तथा भागीराम के 'वाक्य प्रकाश' व 'राम भगवत' के अनुवाद (जो देखने में नहीं आये) आदि ग्रंथ पुरानी पद्धति पर इसी समय के आम भाग लिये गये जान पड़ते हैं।

## रूपसाहि

इन मंत्रों अतिरिक्त प्रसिद्ध श० १८१३ का लिखा हुआ रूप साहि का 'रूप-विलास' ग्रंथ है। रूपसाहि कायस्थ कमलादेव के पुत्र के और पन्ना के रहने वाले थे। उन्होंने सुंदेल हिन्दू नरेश हिन्दुविह के आभय में 'रूप विलास' ग्रंथ लिखा था। हिन्दुविह पन्ना के महाराजा थे।<sup>१</sup> इस पुराण में सबसे पहले राज्य वंश और वनि वंश का वर्णन है और उसके पश्चात् कविता के साक्ष्य, कविता के उद्देश, कारण आदि पर विचार है और फिर शब्द शक्ति का वर्णन है। दूसरे विलास से चौथे विलास तक मात्रिक छन्द, वरिष छन्द पद प्रत्यय आदि का वर्णन है, तत्पश्चात् दसवें विलास तक नायक-नायिका भेद आदि का और व्यासदेव विलास में नव गण और चार श्रुतियों का वर्णन है जो रूप साहि के विचार से तीन तीन गणों के मिलने से बनती हैं। यथा—

कैसिकी—परुणा, हास्य, शृङ्गार से मिलकर; भारती—हास्य, वीर, अद्भुत से मिलकर, आरमटी—गयानक, वीरगत्त, रीद्र से मिलकर और सात्वती—शांत, अद्भुत और पीर से मिलकर।

इस प्रकार यह विचार वैशेष की श्रुति वर्णन का सा ही है।

मारहवें विलास में अर्थालंकारों का वर्णन है। यहाँ पर 'भाषाभूषण' की पद्धति के अनुसार वर्णन किया गया है, अर्थात् दोनों में ही लक्षण और उदाहरण सत्तेप में दिये हुए हैं। अर्थालंकारों को ६६ छंदों में ही समाप्त कर दिया गया है। तेरहवें विलास में वर्णालंकारों का वर्णन है जिसके अन्तर्गत ५ प्रकार के शब्दानुकार तथा चित्रालंकार हैं। चौदहवें और अन्तिम विलास में पठ श्रुत के वर्णन हैं। इस प्रकार 'रूपविलास' में वाक्य

१. याज्ञिक संग्रहालय से प्राप्त प्रति के आधार पर।

२. देखिये मिश्रबन्धु विनोद, भाग २, पृ० ७१६

शास्त्र के सम्पूर्ण काव्यागों का गूढ़ी ही सन्निप्त और स्पष्ट शैली में निरूपण है और काव्यशास्त्र के विद्यार्थियों के लिए यह बड़े काम की पुस्तक है।

## बैरीसाल

मिश्रभण्डु विनोद के अनुसार ये ग्रसनी के निवासी ब्रह्मभट्ट थे और इनके वंशज और हवेली अग तक नियमान हैं।<sup>१</sup> इनका बनाया 'भाषाभरण' अलंकारों पर यज्ञ ही सुन्दर गद्य है। विषय का ऐसा स्पष्ट विवेचन है और उदाहरण इतने सुन्दर हैं कि विषय यही रोचकता के साथ हृदयगम हो जाता है। इसमें कुल ४०५ छंद हैं और उनमें भी अधिकारा दोहे हैं। यह ग्रंथ 'कुशलया मन्द' के आधार पर है। इनके विवेचन से इनकी अलंकारों की आचार्यता साफ भलकती है। उदाहरण के दोहे मिहारी के दोहों की समता करते हैं।

'भाषा भरण' का रचनाकाल स० १८२५ ई जैसा कि नीचे के दोहे से प्रकट है—

शरकर धनु मिथु वर्ष में निर्मल मधु को पाइ।

शिवशि और सुष मिलि कियो भाषाभरण सुभाइ ॥<sup>२</sup>

प्रारम्भ में ही शब्द और अलंकार की प्रधानता के अनुसार दो भेद करते हुए आगे बैरीसाल, अनेक अलंकारों के एक ही पद में आने पर कौन समझा जाय, इस प्रश्न का उत्तर यह देते हैं कि कवि का अभिप्राय जिस पर हो उसी को प्रधान मानना चाहिए। इस कथन को एक उदाहरण द्वारा स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं—

“ज्यों मग में मजबुन की, निकसति सजी सगाज।

मन की रुचि जापर भई, ताहि लखत मजरज ॥”

'भाषा भरण' का वर्णन इस 'भाषा भूषण' का सा है। बैरीसाल ने पूर्णकुपोद्गम को भी अलंकार माना है जहाँ पर उपमा के चारों अंग लुप्त हों जैसे :—

“जहा न चार्यों हैं तहाँ, पूरव सुसानाम।

ज्यहि ललि लालत कोकिला ताहि लीजिये स्वास ॥”

परन्तु इनमें उपमा से अधिक प्रतीप अलंकार है, क्योंकि उपमान का अनादर होता है और फिर कोकिला के रूप में उपमान प्रगट भी है, अतः उदाहरण ठीक नहीं। गैरी धमझ में ऐसा कोई उपमा का भेद नहीं हो सक्ता, अन्य कोई अलंकार चाहे भले ही हो। गान्ता में इन्होंने रसवत, उजस्वि, भावसधि, भाषाशालता आदि को भी अलंकार के

१. देखिये मिश्रभण्डु विनोद पृ० ७०१

२. ,, भाषाभरण, धनु ८

अन्तर्गत माना है। 'भाषाभरण' की रचना कुबलपानन्द, के आधार पर है जैसा कि ग्रन्थकर्ता ने स्वयं ही अन्त में कह दिया है:—

“तेहि नारायण ईस की, करि मन भाह समर्थ ।

रीति कुबलपानन्द की, कीन्ही, भाषाभरण ॥”

‘भाषाभरण’ की शैली संक्षिप्त और उदाहरण स्मरणीय है। अलंकार पर थोड़ा बड़ा सुन्दर ग्रन्थ है।

### समनेस का ‘रसिक विलास’

यह संवत् १८२७ का लिखा ग्रन्थ है, जैसा कि इस दोहे से प्रकट है:—

संघत रिवि दुग बसु ससी कुज प्रभुयो नभ भास ।

सम्पूर्ण समनेस कृत बनियो रसिक विलास ॥

रसिक विलास ‘रसरज’ की भाँति ग्रन्थ है किन्तु इसमें अन्त में, संक्षेप में गृहकार रस के अनिरिक्त धीर, रौद्र, पीमत्स, कण्ठा, शात आदि का भी वर्णन है। अधिकांश ग्रन्थ में नायक-नायिका भेद, दूती-कर्म; भाव, अनुभाव, सात्विक, संचारी, भावों तथा वियोग-दशाओं का वर्णन है। इसमें वर्गीकरण अथवा विवेचन की दृष्टि से कोई नवीनता नहीं, परन्तु सुन्दर उदाहरणों में ही रोचकता है। बहुतेरे उदाहरण काव्य के सुन्दर नमूने हैं। इन्होंने दोहों में लक्षण और कवित्त तथा सवैयाओं में उदाहरण दिये हैं, जैसा कि बहुतेरे कवियों ने किया है।

उदाहरणार्थ ‘शात रस’ के लक्षण और उदाहरण देखिये:—

लक्षण, दोहा — “तहाँ सात रस जानिये भाई जहाँ बैराग ।

साधु सग आदिक तहाँ कियो विभाव विभाग ॥

छमा दयादिक कहत कवि तहाँ अनुभाव बखानि ।

निर्वेदादिक जानिये संचारी अनुमानि ॥

उदाहरण— समनेस बिपे बिप सों तजि कै घरि धीर छु मारग सो रँगि है ।

भरु साधुन के मत में रत हूँ कै असाधुन के मत सों मगि है ॥

धन औ धन धान नृया सिगरे लगियों पुनि सोवत सो जगि है ।

मन ते लग चिन्तन सों मजि के कव रौ हरि चिन्तन सों लगि है ॥”

इसी प्रकार विषय जो स्पष्ट करने वाले उदाहरण हैं। रस पर यह अच्छा ग्रन्थ है।

१ दत्तिया राज पुस्तकालय में लेखक द्वारा देखी प्रति के आधार पर ।

## रतन कवि

रतन का कविता-काल शुक्ल जी ने १८३० स० के आसपास माना है। ये श्रीनगर (गढ़वाल) के राजा जनेहसाहि के यहाँ रहने थे और उन्हें के नाम पर 'जनेहभूषण' नामक ग्रंथ रनाया जिसमें शब्द-शक्ति, काव्य-भेद, ध्वनि, रस, दोष आदि का विस्तृत वर्णन है।<sup>१</sup> दूसरी पुस्तक 'अलंकार दर्पण'<sup>२</sup> है। यह अलंकारों का ग्रंथ है और सन् १८४३ में लिखा गया था। एक ही छंद में लक्षण और उदाहरण दोनों ही दिये हैं। उदाहरणार्थ देखिये—

“जाकी उपमा दिपं घनेरनि सो उपमेय प्रमाने।  
जाकी समता करै सरस कर ताहि कहत उपमाने॥  
समता बीच सुखद मद सूचक वाचक सम और ऐसे।  
धर्म होई साधारण जाको कहिये ताको सैतो।”

और “अर्थ होय कहिये उपमेयै अर्थार्थ तो उपमाने” इसी प्रकार अलंकारों की निरोपता रतनाते और उदाहरण देते चलते हैं। पुस्तक साधारण कोटि की है।

## ऋषि नाथ

ये ठाकुर ऋषि के पिता थे और अथनी के रहने वाले रदीजन थे। इनकी बनाई ‘अलंकार मणि मजरी’ अलंकार पर दोहा सन्ध्या, घनाक्षरियों तथा छप्पयों में लिखी पुस्तक है। इस ग्रंथ का रचना काल स० १८३१ है। अलंकार शास्त्र की दृष्टि से पुस्तक साधारण है।

## जनराज कृत ‘कवितारसविनोद’

‘कवितारसविनोद’<sup>३</sup> स० १८३३ की लिखी हुई पुस्तक है। लेखक का यथार्थ नाम खेड़राज था, किन्तु उसने कविता गुरु कृष्ण कवि ने उन्हें यह नाम दिया था। यह जाति के वैश्य थे ‘कवितारसविनोद’ काव्यशास्त्र के अनेक अंगों पर प्रकाश डालने वाली पुस्तक है। प्रथम चार विनोदों में तो छन्दों का वर्णन है और उसके पश्चात् काव्य की कोटियों का निरूपण है काव्य की परिभाषा देते हुए ये कहते हैं—

१ देखिये शुक्लजी का हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ३१३

२ दत्तिया राज पुस्तकालय में देखी प्रति के आधार पर।

३. डा० भवानीश्वर यादविक की उदारता से प्राप्त, हस्तलिखित प्रति के आधार पर।

“गुन गन भूपन रस उचित दूपन प्रगट न होय ।  
विंग सु सन्दारय सहित ववित कहावै सोय ॥”

जो कि अधिकांश मम्मट के “तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलकृती पुनः क्वापि” के आधार पर ही है। वर्णन नम भी काव्य प्रकाश का सा है प्रथम, शब्द शक्ति का निरूपण है उसके बाद ध्वनि और गुणीभूत व्यंग्य का। अर्थालंकारों को भी उन्होंने अधम काव्य के वर्णन के साथ ही रक्खा है। “अथ अधम काव्य वर्णन तासों अर्थालंकार कृत हैं।” अलंकारों का वर्णन ‘कुमलयानन्द’ के आधार पर है। गुणों और दोषों का वर्णन नवें विनोद में है। दोषों का वर्णन बड़ा निस्तुत है। शब्द, वाक्य, पद तथा अर्थगत दोष और रस-दोषों का वर्णन इसमें किया गया है। दसवें विनोद में रसों का प्रसंग है जिसके अन्तर्गत भाव, विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदि तथा समस्त रसों का वर्णन है। कृष्ण या नक्षत्रिण और आमरण भी वर्णित हैं। और छः ऋतुओं का वर्णन भी बड़ा व्यापक हुआ है। त्रैसर्वे विनोद में चित्रालंकार का सुन्दर चित्रो युक्त उदाहरणों के साथ विवेचन है और चौबीसवें विनोद में अपने अपने आश्रयदाता जयपुर के पृथ्वीसिंह की प्रशंसा में और अपने विषय में विवरण है। पृथ्वीसिंह की आज्ञा व अनुकम्पा से ही वे जयपुर में जाकर बसे थे। इस प्रकार ४५०० छन्दों और २४ विनोदों में यह पुस्तक समाप्त हुई है।

### ‘उजियारे कवि’

उजियारे कवि, वृन्दावन निवासी सनाढ्य ब्राह्मण नवलशाह के पुत्र थे। इन्होंने ‘जुगुल रस-प्रकाश’ तथा ‘रस-चंद्रिका’ नामक रस पर दो ग्रंथ लिखे। ‘जुगुल प्रकाश’ हाथरस निवासी चैनमुख के पुत्र, जुगुलकिशोर दीवान के लिए और ‘रस चंद्रिका’ जयपुर के छानूराम वैश्य के पुत्र दौलतराम के लिए लिखी गई। इन दोनों ग्रंथों में लक्षण और उदाहरण लगभग एक से हैं। ‘जुगुलप्रकाश’ की रचना पहले हुई समझ पड़ती है और ‘रस चंद्रिका’ इसी का परिवर्तित रूप जान पड़ता है।

१. देखिए १—नागरी प्रचारिणी पत्रिका के माघ १९१६ के अंक में उजियारे कवि पर डा० भवानीशंकर याज्ञिक का लेख।

२—हिन्दुस्तानी पत्रिका में प्रकाशित उजियारे कवि पर डा० भवानीशंकर याज्ञिक का लेख।

## रसचन्द्रिका'

'रसचन्द्रिका' की रचना मिथि, प्राप्ता गति लटि और जोर शीर्ष होने के कारण नहीं जानी जा रही, किन्तु 'जुगुलरस प्रकाश' की मिथि स० १८३० है। इन दोनों ग्यों में रस का विवेचन है और अचिन्ताश भरत के 'नाट्य शास्त्र' के आधार पर है। लेकिन बीच बीच में यह बताते जाते हैं कि यह भरत के 'नाट्य शास्त्र' का लक्षण है। 'रसचन्द्रिका' पुस्तक १६ प्रकाशों में विभक्त है। इसमें विभाव, अनुभाव, संचारी और रसों का विस्तृत वर्णन है। जैसा कि अन्य पुस्तकों में कम मिलता है। तीसरे प्रकाश में और इसी प्रकार आगे के भी प्रकाशों में रस सम्बन्धी बातों को स्पष्ट करने के लिए कवि प्रश्न करता है और उनके उत्तर देता है। तीसरे अध्याय में रस नौ क्यों हैं, अधिक क्यों नहीं, इस विषय पर प्रश्नोत्तर का नमूना नीचे दिया जाता है :—

प्रश्न— "वासलता घर चपलता भक्ति कृपणता जानि ।  
चारि और ये रस इहां क्यों न सु कहे बलानि ॥  
धारदता अभिलाष पुनि श्रद्धा शृद्धा सुजानि,  
लखि इन धाई भाव ये चारि भोति पहचानि ।

उत्तर— ये संचारी भाव हैं अथ सुनि जेहु सुरूप ।  
वासलता कल्या विपै, दास चपलता रूप ।  
भक्ति शान्त मँह जानि शृद्धा कृपणता एक ।  
और और सम्बन्ध ते संचारी सुविवेक ।"

इस प्रकार के प्रश्न उत्तर अनुवाद से ही लगते हैं, समस्याओं को सुलझाने की धुन, जोर और लगन का अभाव सा जान पड़ता है। इस पुस्तक में रसों पर अधिक विस्तार के साथ वर्णन है। जैसा कि अन्य कवियों ने शृङ्गार का विस्तृत वर्णन तथा अन्य रसों का सत्तेर में वर्णन किया है, जैसा इसमें नहीं है। एक एक रस पर एक एक प्रकाश लिखा है और प्रत्येक रस के विभाव, अनुभाव और संचारियों का वर्णन है और उजिभारे यह भी बताते जाते हैं कि यह भरतनाट्य शास्त्र के अनुसार किया है। दसवें प्रकाश में भवानक रस का वर्णन देखिये :—

“याके अनुभाव भरत सूत्र बोहा—

कर पद् नैननि कप यद् होय सरोर सुभाइ ।

कठ ग्योठ मुख सोपते छरी भवानक भाइ ॥ सो यथा—

घास के गिरास मुख पास पसरन लागे ताके घासपास फैन फैल खिसलतु है ।  
 व्याकुल भयो है कुलिल गोकुल छकारे ओलि छटकि छकार नऊ नेरु विधिलतु है ॥  
 कोपे बेसंगहार स्पेष्ट पुरन अपार अग अंग सजुराने स्वास छोड़न झिबतु है ।  
 पैठो मुख थाइ थाइ पसगु यछाइ छाळी हाइ हाइ मो मन की गाइ निगलतु है ॥”

‘रूपरु’ अलंकार होने के कारण प्रभाव की तीव्रता इस वर्णन में नहीं है । पुलक के अन्त में ‘रसनि कौ रोष’ अर्थात् रस दोषों का वर्णन है ।

इसी पुस्तक से कहीं कहीं भिन्नता लिये हुई ‘जुगल प्रकाश’ है जो फैवल वारह प्रकरणों में समाप्त हुई है । इसका रचना-काल नीचे के दोहे से स्पष्ट है :—

“सवत् अष्टादश सतक शोते अस सैंतीस ।

चैत यदी सातैं रघौ भयी ग्रंथ सकपीस ॥”

इसकी परिभाषायें और उदाहरण वैसे ही हैं जैसे ‘रस चद्रिका’ के, सचारी भावों के वर्णन में इन्होंने भी देव की भाँति १४वों सचारी ‘छल’ माना है । उसकी परिभाषा है—  
 “गुप्त क्रिया कहँ कहत है सो छल जानहु जान” गुप्त क्रिया को ही छल कहा है और अनेक रसों में इसका भाव अधिक स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं—

‘पनिहारिन कै छल मिलै यों गद्गार महँ खेति ॥

इन्द्रजाळ छल रद यह हाम भाइ सुबिसेपि ।

बेस और को और यह छल जानौ छल पेसि ॥”

किन्तु इस प्रकार का ‘छल’ कहाँ तक आन्तरिक भाव या सचारी के अन्तर्गत रखा जा सकता है, यह विचारणीय है । ‘रसनि कौ रोष’ में रस की विरोधी बातों को लेने हुए वे कहते हैं कि देश और समय के प्रतिफल बात कहने से विरोध होता है और इसके वे ऐसे उदाहरण देते हैं जहाँ पर रस नहीं अलंकार प्रधानता में विरहित हुए हैं । इस प्रकार रसों के विवेचन में ये दोनों ग्रंथ उडे ही रोचक हैं ।

‘जुगल प्रकाश’ की देसी प्रति स० १८६६ की भरतपुर में रामनरत्न मिश्र द्वारा लाला ब्रजकिशोर के लिए की गई है जेसा कि अन्त के उद्धरण से ज्ञात होता है—



“संवत् १८६६ मिरी माघ वदी १० बुधवारि प्रति तिख्यते मिश्र गमवत्स भरतपुर मध्ये लोपाम लाला जी ब्रजकिशोर जी स्वात्म पठनार्थ शुभं राज्य बलवन्तसिंह जी को ।”

अन्य पुस्तकों के साथ-साथ अलंकार पर लिखा हरिनाथ का ‘अलंकार दर्पण’ (सं० १८२६) है। रंगारों का नायिका-भेद पर ग्रंथ ( १८४० ) कुँवर सवाई-माधोसिंह के पुत्र प्रतापसिंह के लिए लिखा गया। नंदन का ‘काव्याभरण’ ( सं० १८४५ का ) अलंकार पर ग्रंथ तथा देवकी नंदन के ‘शृङ्गार चरित्रे’ ( १८४१ ) ‘श्रवधृत भूषण’ ( १८५७ ) और ‘सरफराज चन्द्रिका’ ( १८४६ ) रस और अलंकार पर लिखे आधारण ग्रंथ हैं।

### यशवन्तसिंह का शृङ्गारशिरोमणि

यह ‘शृङ्गार-शिरोमणि’ तेरवा नरेश महाराज यशवन्तसिंह का लिखा हुआ ग्रन्थ है। ‘शृङ्गारशिरोमणि’ में रचनाकाल नहीं दिया गया, पर मिश्र-धुआँ ने उसका रचनाकाल सं० १८५६ वि० माना है।<sup>१</sup> इसमें रस को प्रमुखा मानकर उसी के वर्णन का उद्देश्य लेकर प्रारम्भ किया गया है। स्थायी भाव का लक्षण इसमें लिखा है कि—

प्रगटत रस के प्रथम ही उपजत जौन बिकार ।

तो भाई तारों कहत नयना नास प्रकार ॥ १, ८

रस के पूर्ण उत्पन्न होनेवाले विकारों को स्थायी भाव कहा है पर यह परिभाषा ग्रन्थिक उपयुक्त नहीं है क्योंकि रस से पूर्ण उपजनेवाले सभी विकार स्थायी भाव नहीं हो

१. रंग रों की नायिका-भेद पर लिखी पुस्तक लेखक ने मायाशंकर याज्ञिक-संग्रहालय में देखी थी जिसमें पुस्तक का नाम “सुधा — ” के रूप में अपूर्ण था। पुस्तक की रचना-तिथि नीचे के दोहे से प्रकट होती है—

“रसवत राकै आठ तत थोकै बीदी जानि ।

मास असाढ़ जु वोज यदि वासर रवि पहिचानि ॥”

नायिका-भेद और मायों के अतिरिक्त पुस्तक के अन्त में चित्र-काम्य का भी कुछ अधूरा वर्णन है क्योंकि प्रति खंडित है। कछणों और उदाहरणों के बीच में ‘जस कवित्त’ हैं जो कवि ने अपने आश्रयदाता कूरम सवाई माधोसिंह के पुत्र प्रतापसिंह की प्रशंसा में लिखे हैं।

टिप्पणी—२. शुक्लजी का इतिहास, पृ० १२४-२६

३. मिश्र-धु विनोद भाग २, पृ० ८४१ ।

सकते । सज्जारी भाव भी रस के पूर्ण प्रकट होते हैं, ईर्ष्या का विकार प्रकट हो सकता है, पर यह कोई स्थायी भाव नहीं । इस ग्रंथ में रसों में शृङ्गार को शिरोमणि मानकर उसका वर्णन किया गया है ।<sup>१</sup> इन्होंने गति दो प्रकार की मानी है, एक श्रवण और दृष्टी दर्शन । पर यह ठीक नहीं है, रति इनसे जाग्रत होती है इन्हें प्रकार बहना ठीक नहीं है । दर्शन के स्वप्न दर्शन, चित्र दर्शन आदि भेद भी कहे हैं । इस प्रकार 'शृङ्गारशिरोमणि' के प्रथम अंग में भावों का वर्णन है ।

द्वितीय अंग में विभावों का वर्णन है जो सामान्यतः अन्यां जैसा ही है । जयवन्तसिंह ने रस को प्रगटानेवाले को विभाव मानकर उसके आलम्बन और उद्दीपन दो भेद किये हैं । विभाव के बाद स्वकीया, परकीया, गणिका नायिकाओं का वर्णन है । भाव वर्णन के बाद नायिकाओं के अनेक भेदों की ओर भी संकेत किया है । आगत्यनिका नायिका के साथ इन्होंने शुभ शत्रुओं का वर्णन किया है वह नवीनता रखता है । नायक-भेद का भी वर्णन विस्तृत रूप से है । चतुर, अनभिज्ञ, महाजनभिज्ञ को भी नायक भेदों के अन्तर्गत रक्खा है, किन्तु महाजनभिज्ञ को नायक मानना ठीक नहीं है ।

इसके पश्चात् उद्दीपन-वर्णन है । उद्दीपन के अन्तर्गत वृत्त्य, गान, पावस, कपि-श्रवण, वन वर्णन, वनदर्शन, चपलादर्शन, उपवन-गमन, भूषण, सुमन, धवलधाम-दर्शन, शशि, नक्षत्र दर्शन, वसन्त, होली, पिक आदि हैं ।

तृतीय अंग में अनुभावों का वर्णन है । अनुभाव तीन प्रकार के हैं—आक्षिप्त, वाचिक और आहार्य । आक्षिप्त में अंग से, वाचिक में वचन से, आहार्य में भूषण-वस्त्रों से भाव की प्रतीति होती है । इनके भेदों का भी 'शृङ्गारशिरोमणि' में विस्तार के साथ वर्णन है । सखी और दूतियों का भी व्यापक रीति से वर्णन हुआ है । इसके पश्चात् नायक के सहायक नर्म, सचिव आदि के अनेक भेद आते हैं, जैसे, व्याकरण, नैयामिक, पूर्व-मीमांसक, उत्तरमीमांसक, वेदान्ती, योगशास्त्री, ज्योतिषी, सामुद्रिकी, वैष्णव, शैव, आरण्य, तीर्थ-आश्रयी, पौराणिक आदि । ये अपने सिद्धान्तों के अनुकूल नायक को प्रेम की बातें बताते हैं ।

चतुर्थी अंग में सात्त्विक भावों का वर्णन है और पंचम में संचारी भावों का । छठे अंग में हावों का वर्णन है । इस प्रकार 'शृङ्गारशिरोमणि' में षष्ठम का वर्णन है । केवल शृङ्गार को लेकर इतने विस्तृत विवरण देनेवाले कम ग्रंथ हैं । यह व्यापकशास्त्र मङ्गराजाधिराज

यशवन्तगिह के द्वारा बनाया गया है। अन्य विनय और रचनाकाल अथ में नहीं दिया गया है। अंश का महत्व साधारण है।

## जगत सिंह का 'साहित्य सुधानिधि'

इस ग्रंथ की रचना विस्तेनवंश के महाराजकुमार दिग्गजगिह के पुत्र गंगा-निवासी जगतसिंह के द्वारा सं० १८५८-५९ में की गयी थी जैसा कि नीचे लिखे छन्दों से प्रगट होता है—

श्री सरजू के उदार गोंडा ग्राम । तिहि पुर बसत कविगनन आठों याम ।

तिनमें एक अलप कवि अति मतिमंद । जगतसिंह सो बरनत बरयै छन्द ॥ १ ॥

संपत पपु शर वसुशक्ति अरु गुरवार । शुक्लरंघमी भाई रच्यौ उदार ॥

यह ग्रंथ बरयै छन्दों में लिखा गया है और यद्यपि प्रमुख आधार 'चन्द्रालोक' का ज्ञान पड़ता है, फिर भी इसमें नाट्यशास्त्र, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण आदि संस्कृत के प्रविष्ट ग्रंथों का भी सहारा लिया गया है जैसा कि लेखक द्वारा लिखी हुई ग्रंथ की अन्तिम पंक्तियों से विदित होता है—

“जो प्राचीन काव्य मन किये उदार । ताते हैं न और कतु कियो विचार ॥

भरत भोज अरु मम्मट श्री जयदेव । विश्वनाथ गोविन्दभट दीक्षित मेव ।

भानुदत्त आदिक मत करि अनुमान । दिपो प्रगट करि भाषा कवित्तविधान ॥”

प्रथम तरंग में काव्य के तीन भेदों, उत्तम, मध्यम, अधम का वर्णन है। व्यंग्यार्थ से युक्त काव्य उत्तम, साधारण व्यंग्यार्थ मध्यम और व्यंग्यार्थ हीन काव्य अधम है। 'काव्य सरोज' की भाँति ही-धूरुती तरंग में शब्द-निरूपण है। तीसरी तरंग में उत्तम और मध्यम (शुणीभूत व्यंग्य) काव्य का वर्णन है। चौथी तरंग में कुटिला वृत्ति-वर्णन है। कुटिला वृत्ति लक्षणा के पश्चात् में प्रयुक्त हुई है। और सरला वृत्ति या अभिधा का वर्णन पाँचवीं तरंग में है। इनमें लक्ष्य स्पष्ट नहीं है।

इसके बाद शब्दालंकार और अर्थालंकार का निवरण है। अलंकारों के वर्णन अनुवाद से ही हैं। न लक्ष्य सन्तोषकारी है और न उदाहरण ही ललित और स्पष्ट हैं। अलंकार अधिकांश 'चन्द्रालोक' के सहारे हैं। सप्तम तरंग में गुणों का वर्णन है जो कि भोजकृत वर्णनरूप के आधार पर है। अष्टम तरंग में भावों का उल्लेख है। जगतसिंह ने भावों के पाँच प्रकार माने हैं—स्थायी, संचारी, विभाव, अनुभाव तथा सात्विक। इन सब का

अलग अलग वर्णन है। नवीं तरंग में रीति का वर्णन है। रीति वर्णन इस ग्रन्थ की विशेषता है। यह हिन्दी के अधिकांश ग्रन्थों से अविन विस्तृत है क्योंकि हिन्दी ग्रन्थों में रीति का वर्णन नहीं के बराबर है। चार प्रकार की रीतियाँ अर्थात् पांचाली, लाटी, गौड़ी और वैदर्भी का वर्णन हुआ है। सत्रों में इन मंत्र के लक्षण निम्नांकित हैं—

पच, पष्ट, नग यमु करि जहाँ समास ।

पांचाली, लाटी क्रम गौड़ी भास ॥ ५४

विन समास जहँ कीजै पद निर्वाह ।

वैदर्भी सो जानो कविन सराहि ॥ ५५

दसवीं तरंग से दोषों का वर्णन है। दोषों का निरूपण 'चन्द्रालोक' और मम्मट के 'काव्य प्रकाश' के आधार पर किया गया है। लेखक ने स्वयं ही यह कह दिया है कि अमुक दोष 'चन्द्रालोक' के अनुसार है और अमुक दोष मम्मट के अनुसार। उदाहरणार्थ अप्रयुक्त दोष का वर्णन करते हुए जगतसिंह कहते हैं—

“कहि पुखिँग खीखिँग भस जहँ होत ।

अप्रयुक्ता से कहि कहि कवि गीत ॥ १०, ६४

कहि पुखिँग देवता जहँ भस होइ ।

चन्द्रालोक लिखे हमि भरनै सोइ ॥

इसी प्रकार शिथिल का लक्षण वे लिखते हैं—

उठस चित्तम करि पद जहँ शिथिलो सोइ ।

मम्मट मतो लिखो हमि कवि कहि सोइ ॥ १०, ६५

अधिकांश दोष 'काव्य प्रकाश' के ही आधार पर हैं। जगतसिंह ने दस दोषों का वर्णन किया है और इनका विचार है कि अन्य सभी दोष के अन्तर्गत आजाते हैं। इस प्रकार ६३६ शब्दों में अनेक अर्थों के आधार पर 'साहित्यसुधानिधि' की रचना समाप्त हुई है।

### महाराजा रामसिंह

ये नरहर गढ़ के राजा थे। इन्होंने 'अलंकार दर्पण', 'रस निवास' और 'रस विनोद' नामक ग्रंथ अलंकार और रस पर लिखे। इनमें से 'रस निवास' ग्रंथ विशेष प्रसिद्ध

१ देखिए मिश्रकण्ठ विनोद, भाग २, पृ० ७१६

२. लेखक को यह ग्रंथ दुनिया में कवि श्री बामुदेव के यहाँ देगने को प्राप्त हुआ था।

है। इनमें रस का विभेदन है। शृङ्गार रस और नायिका भेद का वर्णन अधिक विस्तार से है पर अन्य रसों का उतना नहीं। लक्षण और उदाहरण बड़े ही सुबोध है। जिस नियम को लिखा है उसे बड़ी अच्छी तरह समझा दिया है। इसमें लक्षणों पर भी काफ़ी जोर है; और लक्षण शुद्ध हैं। दोहा, चौपाई और ललित छन्दों में इसका निर्माण हुआ है। व्यर्थ की बात और मरती के शब्द भी लक्षणों में बहुत कम हैं और उदाहरण भी उतने ही और ऐसे ही हैं जैसे कि लक्षणों को स्पष्ट करने के लिये आवश्यक हैं। तीन प्रकार की नायिकायें बताते हुए यह कहते हैं कि :—

“छन्द ललित—सुकिया परकीया चरु गनिका त्रिविधि होती हैं मारो।

निज पति सुकिया, परकीया पर, गनिका जगत पियारी ॥”

नियम यही हैं जो सभी ने नायिका भेद पर लिए हैं जैसे, अनेक प्रकार की नायिकायें, मान-सखी और उनकी क्रियायें ( मदन, उपालभ, परिहास शिक्षा आदि ), नायक भेद, सत्ता, दर्शन, आदि।

इसके पश्चात् चौथे ‘निवास’ में भाव का वर्णन है। भाव का लक्षण वे यों देते हैं:—

“रस अनुकूल विकार भाव कहि। होइ आन विधि सो विकार लहि !”

विभाव का वे रस को उपजाने वाला मानते हैं.—

“रस विशेष उपजावै वही विभाव कहावै ॥”

विभावों के वर्णन में सभी रसों के विभावों का वर्णन है। उदाहरणार्थ हास्य के विभावों को देखिये :—

“मल्लंकार विपरीतहि वरनो विकृत आचरण अर्थ विरोध।

विकृत नाम कों कहनो करनो कहियत विकृत संबै अंगवेर ॥

इ हैं आदि दे और बहुते सुनो विभाव कहावै।

वे सबही मिलि नौकी विधिसों हास रसै उपजावै ॥”

अन्य रसों के विभावों का भी इसी प्रकार से वर्णन है। लुठे, सातवें और आठवें निपातों में क्रमशः अनुभाव, सात्त्विक भाव और संचारी भावों का वर्णन है। आठवें विलास के अन्तर्गत ११५ छंदों में इसका विवेचन है। नवें ‘विलास’ में रसों का वर्णन है। महाराज रामसिंह के विचार से जहाँ विभाव, अनुभाव, सात्त्विक और व्यभिचारी मिलते हैं वहाँ ही रस होना है। वे सात्त्विक को अनुभाव से भिन्न मानते हैं :—

“कहू विभाव अनुभाव पुनि माखिक घर व्यभिचारी ।

इन सरसायौ थाई पुरन स्वादिक सो रस भारी ॥”

देव की भाँति महाराज रामसिंह भी रस के लौकिक और अलौकिक दो भेद करते हैं और उनका वर्णन भी । लौकिक रसों को काव्यरस मान कर उनका ही वर्णन अधिक किया गया है ।

दसवाँ ‘निवास’ ‘रस पोषक निरूपन’ पर है अर्थात् स्थायी भावों का वर्णन है । ‘हस्तता’ जो हास्य रस में परिणत होती है रामसिंह के विचार से दो प्रकार की है—स्वनिष्ठ और परनिष्ठ । स्वनिष्ठ जब रस का अनुभव अपने में होता है और परनिष्ठ जब दूसरे में । इनमें से प्रत्येक के ६ प्रकार होते हैं । मुसुकानि, हसनि, निहसित, उपहसित, अपहसित और अनिहसित जिसमें से प्रथम दो उत्तम, दूसरे दो मध्यम और अन्तिम दो अधम कोटि के हैं । इन सबके विशेष चिन्ह देते हुए रामसिंह कहते हैं:—

“उत्तम जग की वर्णन लहि स्वनिष्ठ परनिष्ठ में ।

कछु कपोल विकसनि और कटाक्ष बकाहूँ ॥

रहै द्विपी रद जोति भली नजर सों देखिये ।

एह सब बातें सेत जानो मन मुस्कान में ॥”

इस प्रकार सभी रसों के स्वनिष्ठ और परनिष्ठ दो भेद हैं । शात रस के पूर्व के माया रस का वर्णन करते हैं:—

“पूरन मिथ्या ज्ञानु जुहै सो माया रस पहिचानौ ।

भलै समझ कै मिथ्या ज्ञानु सु थाई भाव बखानौ ॥

जगत भोग उपजावन जानो धर्म अधर्म विभावै ।

सुत वारा जब राज आदि ये कहियत है अनुभावै ॥”

यह रस मानो शात रस के निपत्त में है । इसे अलग रस के रूप में किसी भी आचार्य ने नहीं माना । किन्तु प्रश्न यह है कि इसे हम एक अलग रस मान सकते हैं या नहीं । मायारस यथार्थतः शृङ्गार रस के अन्तर्गत आ सकता है क्योंकि उसका लौकिक स्वरूप मिथ्या ज्ञान आदि के आधार पर ही है अतः इसे अलग मानना विशेष सध्य नहीं लगता है ।

ग्यारहवें निवास में वे रस-दृष्टि, रस भाव का सम्बन्ध, रस विरोध और अलंकार का रस और भावों से सम्बन्ध बताते हैं । रस-दृष्टि के अन्तर्गत आँखों या दृष्टि के द्वारा अनेक

प्रकार के रस प्रसारण का वर्णन है। रामसिंह महाराज जिन आठ रस-दृष्टियों का वर्णन करते हैं वे हैं—दृष्टादृष्टि, स्नाता दृष्टि, सज्जिता दृष्टि, सनिगा दृष्टि, मुदिता दृष्टि, मित्राता दृष्टि, अद्भुता दृष्टि, अलसा दृष्टि इन सब को उदाहरणों द्वारा स्पष्ट किया गया है। रस और भावों का सम्बन्ध, जन्म और जनक का सम्बन्ध है। रस सकर के अन्तर्गत एक रस विशेष का स्थायी भाव दूसरे रस को उत्पन्न करता है। इन सभी का उचित उदाहरणों द्वारा वर्णन है। रस विरोध के अन्तर्गत उन बातों का वर्णन है जो रस की अनुभूति में या रस की सृष्टि में बाधक होती हैं। एक दूसरे के विरोधी रसों का भी निर्देश इसमें किया गया है फिर रसाभास और रस शून्यता आदि का वर्णन है। रसभास को शृङ्गार में रामसिंह ने वहाँ माना है जहाँ पर एक व्यक्ति के अन्तर्गत तो रस हो और दूसरे में नहीं, किन्तु यथार्थ में रसाभास वहाँ होता है, जहाँ रस वर्णन अनुचित रूप में हो।

“दम्पति में रस होइ परस्पर साही को रस कहिये।

होइ एक के हो। न एकै रसाभास तो कहिये ॥”

अन्त में सबसे विशेष बात है इनका रस, भाव और अलंकारों के सम्बन्ध के अनुसार रस के विचार से काव्य-कोटि निर्णय। यह मानों ध्वनि सिद्धान्त के समान ही रस सिद्धांत की भावना है। महाराज रामसिंह के विचार से रस का निरूपण तीन रूपों में होता है। अभिमुख, विमुख, और परमुख। जहाँ पर रस स्पष्टता भाव, विभाव, अनुभाव आदि से पुष्ट होकर आता है वहाँ पर अभिमुख, जहाँ इनकी किसी प्रकार की अनुपस्थिति में फटिनाई पूर्वक रस की स्थिति दूढ़ी जाती है वहाँ पर विमुख होता है और जहाँ पर अलंकार या म व की मुख्यता रहती है वहाँ पर अलंकारमुख या भावमुख रूप में दो प्रकार का परमुख रहता है। इनको हम कुछ कुछ उसी प्रकार समझ सकते हैं जैसे कि ध्वनि, गुणीभूत द्रव्य और अव्यय। अभिमुख में रस प्रधान है परमुख में गुणीभूत रस और विमुख में रस-हीनता है।

इस प्रकार ‘रस निवास’ में अनेक रसगो के स्पष्टीकरण के साथ मौलिक चिंतन की भी विशेषता है। यदि इन विशेष विषयों पर और विचार होता तो अधिक अच्छा था।

यह ग्रंथ सन् १८३६ में लिखा गया था जैसा कि अन्त के दोहों से प्रकट है :—

नरवरपति रवि कुछ तिलक ध्रुवसिंह गुणधाम।

रामसिंह तिदि सुव रचित रसनिवास अभिराम ॥

‘रस अढारा है अधिक उनचाहीस कपानि।

आसुनि सुदि दसमी समधि समस्तरे पहिचानि ॥

ग्यारह निवासों और ११५७ छंदों में 'रसनिवास' ग्रन्थ पूर्ण हुआ है।

इसी काल में ( १८४५ का लिखा ) मान कवि का 'नरेन्द्र भूषण' अलवारों का ग्रंथ और ( स० १८४८ का लिखा हुआ ) 'दलेल प्रकाश' रस, भाव, दोष आदि के निरूपण पर ग्रंथ है। 'दलेल प्रकाश' में रागरागिणियों के लक्षण और चित्रकाव्य दिये गये हैं जैसा कि 'मिश्रान्तु विनोद' के विवरण से पता चलता है। बेनी बन्दीजन का ( १८४८ का बनाया हुआ अलवारों पर ) 'टिकैराय प्रकाश' और ( रस पर ) 'रस विलास' नामक ग्रंथ भी साधारण महत्त्व के हैं उनमें काव्य अधिक और विवेचन कम है।

### पद्माकर

रीति राज के अन्तिम कवियों में पद्माकर की ख्याति सबसे अधिक हुई किन्तु यह ख्याति मुख्यतः इनकी कवित्व शक्ति के कारण थी। इनके शब्दों की सी शक्ति वचनम्भार वाले कवियों में प्राप्त होता है। इनके 'जगदिनोद' की प्रसिद्धि मतिराम के 'रसरज' के समान ही हुई। किन्तु यह उसके कविता पक्ष के कारण ही, विवेचन के कारण नहीं। शुरू की अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में लिखते हैं:—

"मतिराम के रसरज के समान पद्माकर का 'जगदिनोद' भी काव्य-रसियों और कवियों दोनों का कठहार रहा है। वास्तव में यह शृङ्गाररस का सार ग्रंथ प्रतीत होता है। इनकी मधुर कल्पना ऐसा स्वाभाविक और हाव-भाव पूर्ण मूर्ति-विधान करती है कि पाठक मानों प्रत्यक्ष अनुभूति में मग्न होजाता है। ऐसा सजीवमूर्ति विधान करनेवाली कल्पना बिहारी को छोड़कर और किसी कवि में नहीं पायी जाती। ऐसी कल्पना के बिना भाव-पना कुछ नहीं कर सकती। या तो वह भीतर ही भीतर लीन हो जाती है अथवा असमर्थ पदावली के बीच व्यर्थ कल्पना करती है। कल्पना और वाणी के साथ जिस मायुक्तता का संयोग होता है वही उत्कृष्ट काव्य के रूप में विद्यमान हो सकती है। किन्तु ये सब कथन पद्माकर की कवित्व शक्ति पर ही प्रकाश डालते हैं, आचार्यत्व पर नहीं। आचार्यत्व की दृष्टि से इनके जगदिनोद और पद्माभरण दो ही ग्रंथ हैं।

### जगदिनोद

जगदिनोद स० १८६७ के लगभग बना हुआ रस, भाव और नायिका भेद पर लिखा हुआ ग्रंथ है। इसमें सबसे पहले नायिका नायक भेद, फिर हाव भाविक भाव गतिरिभाव, वियोग, शृङ्गार और उसके बाद में सत्त्व में अन्य रसों का वर्णन है। यह ग्रंथ जदपुर के



महाराज सूर्यवंशी कछवाह प्रतापसिंह के पुत्र जगतसिंह की आज्ञा से बनाया गया था। मतिराम की भौति पद्माकर ने भी नव-रस का राजा शृङ्गार और उसके आलम्बन नायक-नायिका को मानकर पहले उन्हीं का वर्णन किया है। नायिका का लक्षण ये यह देते हैं कि जिसे देखकर शृङ्गार का भाव जाग्रत हो वही नायिका है (जगदिनोद १, ११) स्वकीया के लक्षणों में अन्य सामान्य बातों के अतिरिक्त यह भी कहा गया है कि स्वकीया, पति से पीछे खाली पीती और सोती है और पहले जागती है। इसको स्वकीया का लक्षण नहीं मान सकते हैं। ये पतिव्रता के गुण हैं, कुछ स्वकीया नायिकायें ऐसी होती हैं सभी नहीं क्योंकि यह तो सब आदर्श है और स्वकीया एक यथार्थ-वर्ग। पद्माकर ने उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत ही सरा, सखी, दूती, उपवन पट्श्रुत आदि का वर्णन किया है जिसमें लक्षण यों ही संकेतमान या नाममात्र ही हैं। अनुभाषों में सात्विक भाव तथा हावों के नाम और उदाहरण हैं, विवेचन नहीं। लक्षण परिचय मात्र हैं। यही बात आगे के संचारी भाषों, विशेष-शृङ्गार तथा अन्य रसों के वर्णन में भी है। अतः पद्माकर के 'जगदिनोद' का काव्यशास्त्र की दृष्टि से साधारण महत्व ही है, विशेष नहीं।

### पद्माभरण

पद्माभरण अलंकार पर ग्रंथ है। पद्माकर ने अधिकतर दोहों में लक्षण और दोहों में ही उदाहरण देने हुए अलंकारों पर यह ग्रंथ लिखा है किन्तु कहीं कहीं चौगद्यों का भी लक्षण और उदाहरण के लिए प्रयोग किया है। उदाहरणों की भी विशेष सुन्दरता नहीं। दूल्ह के 'नविकुल कंठाभरण' को भौति इसमें भी अन्त में पन्द्रह और अलंकार तथा उसके बाद सृष्टि और संकर के लक्षण-उदाहरण हैं। इनके उदाहरणों में बैरीसाल के 'भाषाभरण' से भी कहीं कहीं उदाहरण लिए गए हैं और कहीं कहीं बिहारी से भी। यह कुल तीन प्रकारों में है, अर्थालंकार प्रकरण, पंचरसालंकार प्रकरण और संसृष्टि-संकर प्रकरण। यह भी अलंकारों पर साधारण ग्रंथ ही है। इसके भीतर न विवेचन की विशेषता है और न उदाहरणों की मनोहरता ही।

यथायं में 'पद्माभरण' के प्रमुख आधार हैं—'भाषाभूषण' 'चन्द्रालोक' और 'भाषा-भरण'। परन्तु बैरीसाल के 'भाषाभरण' का आदर्श इसमें अधिक ग्रहण किया गया है। दोनों ग्रंथों के शब्दालंकार और अर्थालंकार प्रकरणों की तुलना करने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है। बैरीसाल ने भाषाभरण में लिखा है—

“कहुं पद से कहुं अर्थ से, कहुँ हुहुन से जोइ ।

अभिप्राय जैसो जहाँ, अलंकार स्यों होइ ॥

अलंकार एक ठौर में जो, अनेक दरसाहि ।  
अभिप्राय कवि को जहाँ, सो प्रधान-तिन माहि ॥  
उयों मज में मजबबुन की, निकगति सजी समाज ।  
मन की रुचि जापर भई, ताहि लखत मजराज ॥

—भाषाभरण

यही भाव पद्याकर के 'पद्याभरण' में निम्नलिखित रूप से व्यक्त हुआ है—

“सरहदुं ते कहुं अर्थ ते, कहूँ दुहुं ते वर आनि ।  
अभिप्राय जिहि भौंति जहँ, अलंकार सो मानि ॥  
अलंकार एक पलहि में, समुक्ति परै तु अनेक ।  
अभिप्राय कवि को जहाँ, वही मुख्य गति एक ॥  
जा विधि एक महल में, बहु मन्दिर एक मान ।  
जो नृप के मन में रुचै, मनियत वही प्रधान ॥

—पद्याभरण ।

इन प्रकार 'भाषाभरण' और 'पद्याभरण' का पूरा आदर्श एक है । इसी प्रकार यही यही 'चन्द्रालोक' का भी भाव ज्यों का त्यों है जैसे अपभ्रंश के उदाहरण में :—

नाउधं सुघोष, कि तहिं ? व्योमगगा सरोरुहम् ।—चन्द्रालोक ।  
यह न सखी, तो है कहा ? नभगगा बल्लभात प्र—पद्याभरण ।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'चन्द्रालोक' का और विशेष रूप में 'भाषाभरण' का आधार 'पद्याभरण' में मददगार किया गया है ।

इसी समय के अन्य साधारण ग्रंथों में यशोदानन्दन का 'बरवै नाथिका मेद', ब्रह्मदत्त के 'विद्वद्विलास' (१८६०), और दोषप्रकाश (१८६५ वि० के लिंगे) ग्रन्थ हैं । परन्तु यहाँ के 'साहित्यरस' और 'रसजल्लोल', (१८८५ वि० के आठ पास के निरुद्ध) ग्रंथों में काव्यशास्त्र के सभी अंगों पर प्रकाश डाला गया है । इन ग्रंथों में अच्छा विवेचन है ऐसा इतिहासकारों का भी मत है । सन् १८६० का निरुद्ध गुरुदीन का 'बाम् मनोहर' प्रथम विमल, शब्दशक्ति, रस, अलंकार, ध्वनि, गुण, दोष आदि विषयों का वर्णन प्रस्तुत

कता है' पर लखनवा में ग्रंथ देखते का नहीं मिले। हाता उपयुक्त विवरण 'मिश्र बंधु विनोद' तथा रामचन्द्र शुक्ल के हिन्दी साहित्य के इतिहास के आधार पर है।

## रस भूषण

दणिया निवासी शिवप्रसाद का निम्ना ग्रंथ है। इनका समय दणिया के राजा परीक्षा का समय है। 'रस भूषण' की रचना सम्बत् १८६६ वि० म हुआ थी जैसा कि नीचे के उद्धरण से प्रकट है —

‘सबत पुरु हजार अरु घाठ सैकरा जान ।  
साल उन्हतर की जहा पीप भाव पहिचान ॥  
हृत्नपन्धु तिथि बीज जहँ चन्द्रवार शुभ लेप ।  
षोढा में हुपहर समें कीहों ग्रंथ विशेष ॥

ग्रंथ के प्रारम्भ में राव शिवप्रसाद सन्नेप में उन सभी विषयों का विवरण देते हैं जिनका वर्णन पुस्तक में किया गया है। अन्य रसों के विशेष विवरण के साथ शृङ्गार रस का सन्नेप वर्णन है, क्योंकि अन्य आचार्यों ने उलका काफी विवरण दिया है। इनके अन्तर्गत नायक भेद, नायिका भेद, दर्शन, मली, संयोग, निषेध, हाव और नय रसों का वर्णन है।

इस ग्रंथ की प्रमुख विशेषता यह है कि इसमें रस वर्णन के बीच अलंकारों के भी लक्षण और उदाहरण दिए गए हैं। इस प्रकार इस ग्रंथ में रस के साथ साथ अलंकारों का भी वर्णन है। ठीक इसी प्रकार का वर्णन यादून राव का 'रस भूषण' में भी मिलता है, पर ये दोनों अलग अलग समय पर लिखे ग्रंथ हैं। इसमें भी रस के साथ अलंकारों का वर्णन प्रम जगन्नाथसिंह के 'भाषाभूषण' के प्रम के अनुसार है। लक्षण साधारण हैं, कोई विवेचन नहीं है, उदाहरण सुंदर, आकर्षक और अलंकारों से पूर्ण हैं। उदाहरणों का ही प्रमुख चमत्कार है।

## वेनी प्रवीन

वेनी प्रवीन का 'नय रस तरंग' बहुत प्रसिद्ध ग्रंथ है। 'शृङ्गार भूषण' और 'नानासाव प्रकाश' ग्रंथ भी काव्यशास्त्र के अच्छे विरह ग्रंथ हैं। 'नानासाव प्रकाश', तो 'कवि प्रिया' के दृग पर अनेक काव्योन्मोगी बातों पर प्रकाश डालता है, किन्तु 'नय रस तरंग'

अपनी विद्वत्ता के कारण नहीं, वरत् कविता के कारण बहुत ही मनोहारी ग्रंथ सिद्ध हुआ।  
'रस राज' की मौलिकता ही इसकी कविता ने लोगों को मुग्ध किया था।

### नवरसतरंग

इसकी रचना सम्भवत् १८७४ में हुई थी। अपने आश्रयदाता नमलकृष्ण के लिए  
इन्होंने 'रसिकप्रिया' का पचन उद्धृत करते हुए 'नवरसतरंग' लिखी थी।

इस सम्यन्ध के दो दोहे निम्नलिखित हैं:—

समय देति दिग्विषयसुत सिद्धि चन्द्र पल पाह ।

माघ भास श्री पंचमी श्री गोपाल सहाय ॥

नवरस में मजराज नित कहत मुकवि प्राचीन ।

सो नवरस सुनि रीझिहैं मवल कुरन परबीन ॥'

इसमें नव रसों और स्थायी भावों के नाम कहने के उपरान्त निमाव के आलम्बन को  
नायक-नायिका मानकर नायिका-भेद का वर्णन प्रारम्भ कर गया दिया है। लक्षण अधि-  
काश परचै और दोहा छन्दों में हैं, और उदाहरण मनहरण तथा सनैया छन्दों में। बहुत  
से इसके उदाहरण 'शृङ्गार भूषण' के ही उदाहरण हैं। नायिका-भेद के वर्णन का  
क्रम यह है:—

१. स्वकीया, परकीया, सामान्या ।

२. स्वकीया के मुग्धा, मध्या, प्रीढ़ा ।

मुग्धा के ज्ञात यौवना तथा अज्ञात यौवना और ज्ञान यौवना के नवीडा, विध्वन्-  
नवीडा आदि भेद ।

३. मध्या और प्रीढ़ा के धीरा, अधीरा तथा धीराऽधीरा ;

प्रीढ़ा के रतिशीला और आनन्दसम्मोहा ;

जेट्टा तथा कनिष्ठ आदि भेद ।

४. परकीया के ऊढ़ा और अऊढ़ा तथा गुप्ता, निदग्धा, लक्ष्मि, कुलदा, मुदिता  
आदि भेद तथा इनके विभेद ।

५. सभी नायिकाओं के श्रम्य प्रतिदुःखिता, गर्विता तथा मानस्ती भेद ।

६. अवस्था भेद से प्रोषितानिका, गन्डिता, कचदतरिता, विजलज्या, उत्तरठिगा तथा  
बातकमज्रा आदि भी सभी के भेद हैं ।

१. देखिए येनी मयोन कृता 'नवरसतरंग' ।

७ उद्योग मध्यमा और अवमा के बाद नायक भेद ।

उसके बाद उद्दीपन विभाग, भाव, अनुभाव, सात्त्विक तथा संचारी के लक्षण और उदाहरण हैं। भावशक्ति, सधि, शयलता और भावाभास आदि के साथ शृङ्गार के लोभ एवम नियोग पक्ष निस्तृत रूप से वर्णित हैं। पर अन्य रस सत्त्व में ही निर्यात गए हैं, यद्यपि इनके लक्षण स्पष्ट और उदाहरण उपयुक्त हैं। इस प्रकार वेनी की 'नपरमतरंग' पुस्तक के उदाहरण रोचक और लक्षण स्पष्ट हैं, यद्यपि वहीं कहीं लक्षण पूर्ण नहीं हैं। इनका हास तथा रस-वर्णन भारत के नाट्य शास्त्र के अनुसार हैं। इस ग्रंथ का महत्व वाग्य सौन्दर्य के कारण विशेष है।

### रघुवीरसिंह

श्रीमद्भारती रघुवीरसिंह के विषय में मिश्रग्रन्थ 'विनोद' में इतना ही विवरण है कि वह तिरुवामल (जौनपुर) के जमींदार थे और इनका जन्मकाल स० १८७७ वि० है; निम्न प्रथम वैवाहिक रिपोर्ट से जन्म काल १८६४ वि० निकलता है। इनके ग्रंथ 'वाग्य रत्नाकर', 'भूषण कौमुदी', 'पिंगल', 'नामार्णव' तथा 'रस रत्नाकर' हैं। लेखक को इनका ग्रंथ 'वाग्य रत्नाकर' टीकमगढ़ के सवाई महेन्द्र पुस्तकालय में बरतने को मिला है जिसमें उसका रचना-काल स० १८६७ वि० ज्येष्ठ शुक्ल १२ गुरुवार दिया है। इससे स्पष्ट है १८६४ इनका जन्म काल नहीं हो सकता, रचना काल भले ही हो।

#### वाग्यरत्नाकर

'वाग्य रत्नाकर' १३० पृष्ठ की पुस्तक है जिसके अन्त में सभी वर्णित विषयों की सूची दी गई है। ग्रंथ का रचनाकाल प्रारम्भ में दिया गया है और यह भी दिया हुआ है कि 'वाग्य रत्नाकर' की रचना का आधार क्या है। 'वाग्य रत्नाकर' के लेखक ने स्वयं कह दिया है कि 'चन्द्रालोक', 'वाग्य प्रकाश' तथा भाषा के ग्रंथ पढ़कर इनका प्रणयन हुआ है, देखिए :—

लपि गति चन्द्रालोक अरु काव्य प्रकाश सुदीप्त ।  
औरी भाषा ग्रन्थ बहु ताको सगत गीत ।  
काव्य रीति जितनी प्रकट आनि करी इच्छैर ।  
इतमोई पढ़ि धुकि है सरुख काव्य को तौर ॥

## रसिक गोविन्द

पृन्दासन-भागी रसिक गोविन्द महात्मा हम्ब्यास ने गद्दी गिप्य थे। इनका कविता काल स० १८५० से १८६० वि० तक माना जाता है<sup>१</sup> और इनके बनाए गये ग्रंथों का पाठ चला है जिनमें से एक, अर्थात् 'रसिक गोविन्दानन्दधन'<sup>२</sup> नामक ग्रंथ काव्यगान्ध पर लिखा गया ग्रंथ है।

### रसिक गोविन्दानन्दधन

इस ग्रंथ की रचना स० १८५८ वि० की दशम ८८वीं के दिन समाप्त हुई थी। यह सात आठ सौ पृष्ठों का काव्यराम्यन ने सभी आवश्यक विषयों पर लिखा हुआ ग्रंथ है। इसमें अन्तर्गत अलंकार, गुण, दोष, रस तथा नायक नायिकाओं का रस निशद वर्णन है। इस ग्रंथ में रसिकगोविन्द जी ने उदाहरण तो उन्हीं सुन्दर वनमाया के पद्य में दिए हैं, पर लक्षणा प्रजमाया गद्य में हैं। लक्षणाओं के अनिरुद्ध प्रश्न, उत्तर द्वारा रस, अलंकार, आदि से सम्बन्धित अनेक शकाओं का समाधान किया गया है। साथ ही साथ इस ग्रंथ के अन्तर्गत भरत के नाट्यशास्त्र, अभिनवगुप्त, मम्मट के 'काव्य प्रकाश' तथा विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' आदि का मत देकर फिर "ग्रन्थार्ता की मति" के रूप में अपना निष्पत्ति दिया गया है। ऐसा विवेचन हिन्दी के कुछ ही ग्रंथों में मिलता है। लक्षणाओं में तो अनेक आचार्यों का मत लिया ही है, उदाहरणों में भी अपने स्वतन्त्र सुन्दर उदाहरणों के साथ साथ दूसरे कवियों के भी उदाहरण दिए गये हैं। उदाहरणों के चुनाव में लोगक की परत की संगठना करनी पड़ती है। कहीं कहीं संस्कृत ग्रंथों के उदाहरणों के अनुवाद भी किये हैं, और रसिकगोविन्द जी के ये अनुवाद उड़े सुन्दर उन पड़े हैं। इस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम चरण में लिखे गये ग्रंथों में 'गोविन्दानन्दधन' का महत्वपूर्ण स्थान होना चाहिए। इस ग्रंथ में आए लक्षणा की संक्षेप में, समग्र करके स० १८८६ वि० में लट्टिमन कान्यकुब्ज ने अनुरोध पर इन्होंने 'लट्टिमन चन्द्रिका' नामक पुस्तक की रचना की। रचित और विवेचन दोनों की दृष्टि से रसिकगोविन्द कृत 'रसिकगोविन्दानन्दधन' का स्थान महत्वपूर्ण है। रसिक गोविन्द का स्थान उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम चरण के प्रसिद्ध कवियों में है।

१. देखिये शुभ्रती का हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३८२।

२. नागरी प्रचारिणी सभा के पुस्तकालय में देवी प्रति के आधार पर।

## प्रतापसाहि

प्रतापसाहि ने चरखारी नरेश बिहमसिंह के आश्रय में अनेक ग्रंथों की रचना की सराज तथा बलभद्र कृत नरसिंह की टीकायें भी कीं और इसके अतिरिक्त 'काव्यविनोद' 'शृंगार मंजरी' 'अलंकार चिन्तामणि' 'काव्य विलास' 'व्यंग्यार्थ कौमुदी' आदि काव्य-शास्त्र विषयक ग्रंथ भी लिखे। सम्पत् १८८० से १९०० तक इनका रचना-काल माना गया है। 'व्यंग्यार्थ कौमुदी' इनका प्रसिद्ध सुन्दर ग्रंथ है। काव्यत्व और आचार्यत्व दोनों की दृष्टि से इसका बड़ा महत्व है। इसमें 'काव्य की आत्मा यन्ति है' इसका बड़ा सुन्दर स्पष्टीकरण किया गया है। इसमें नायिकाभेद तथा अनेक प्रकार के व्यंग्यार्थों का प्रदर्शन है। प्रतापसाहि के विचार के उत्तम काव्य, व्यंग्य प्रधान है—

विंग जीव है कवित में सद् अर्थ गति अंग ।

सोई उत्तम काव्य है यरनै विंग प्रसंग ॥

व्यंग्य की शक्ति समझाने का उद्देश्य 'व्यंग्यार्थ कौमुदी' में प्रताप ने स्पष्ट कर दिया है।

“करि कवियन सों बीनती सुकवि प्रताप सुहेत ।

किय विंगारथ कौमुदी विंग जानये हेत ॥”

'व्यंग्यार्थ कौमुदी' में तीन बातें एक साथ चलती हैं, नायिका-भेद, व्यंग्यार्थ और अलंकार। तीनों बातों को लेकर ही यह मुख्यतया नायिकाभेद का वर्णन है। व्यंजना के विषय में उनका मत है कि जहाँ पर वाक्यार्थ के सामने रहते हुए उसके भीतर और चमत्कार पूर्ण अर्थ प्रकट होता है अथवा स्त्री के कटाक्षों की भाँति अधिक अधिक अर्थ जान पड़ते हैं, वहाँ व्यंजना होती है। दोहों के द्वारा लक्षण स्पष्ट करने के उपरान्त वे व्याख्या में उसे स्पष्ट करते हैं। व्यंजना के विषय में देखिये:—

१. देखिये रामचन्द्र शुक्ल का हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३३०

२. दतिया और टीकमगढ़ के राज-पुस्तकालयों में देखी गई प्रतियों तथा भारत-जीवन प्रेस से मुद्रित पुस्तक के आधार पर।

३. “कहीं विंग ते नाहंका पुनि लक्षणा विचार ।

ता पाछे यरनन करौ अलंकार निरधार ॥”

ग्रन्थ में सबसे पहले काव्य प्रयोगान उताया है जो घन, यश, धर्म, और मोक्ष है। गुलगी ने विराग के बाद मोक्ष, काव्य द्वारा प्राप्त की, ऐसा रम्यधीनविह का विचार है। ये काव्य प्रयोगान के पश्चात् काव्य-सोपि पर अपना विचार प्रकट करते हैं। इन विषयों के विवेचन में गुलगी के 'रसरहस्य' का आदर्श और मम्मट के 'काव्य प्रकाश' का आधार रहा है। यदुनेरे रसलों में ये 'काव्य प्रकाश' का सूत्र उद्धृत कर उस सूत्र पर चर्चा किया है और भाषा में प्रत्येक बात की पूर्ण-रीति से व्याख्या करते हैं पर उनकी शैली यही पठिताज प्रमाणवा की है, यथा :—

“चार्ता—ऐसे नामवारे शब्दनि सों सकेत कहे नाम प्रकट होय ताको वाचार्थ कहिये” आदि।

शब्द शक्ति के विषय पर भी इसी प्रकार विचार किया गया है। सबसे पहले अपने साक्ष्य दिये हैं फिर 'काव्य प्रकाश' में दिये गये लक्षणों से उनकी गुलना करके चार्ता में उसको स्पष्ट करते हैं। चार्ता इस पुराण की विशेषता है। 'काव्यशास्त्र' के अर्थों को स्पष्ट करने का प्रयत्न इसमें है फिर भी विचार यही है। विषय वस्तु भी 'काव्य प्रकाश' के आधार पर है। ध्वनि के साथ साथ नी रसों, भावों, 'सात्त्विक, स्वाधी भावों और अनुभावों पर विचार प्रकट किये गये हैं। इसके बाद नायिका भेद का विषय वर्णित हुआ है।

इसके पश्चात् चार्ताकारों का वर्णन है, अर्थालंकारों के लक्षण और उदाहरण बड़े साफ और सुन्दर हैं। चित्रालंकार का विवरण भी विशेष है और सुन्दर चित्रों द्वारा समझाया और सजाया गया है। अलंकारों का आधार 'चन्द्रालोक' है। अन्त में गुण और दोषों का विवेचन है।

इस प्रकार काव्यशास्त्र के अनेक अर्थों को स्पष्ट करने का इसमें अच्छा प्रयत्न किया गया है। अलंकार 'चन्द्रालोक' के तथा अन्य विषय 'काव्य प्रकाश' के आधार पर हैं और गुलगी के 'रसरहस्य' के समान ग्रन्थ बनाने की भावना से यह लिखा जान पड़ता है। इन सब पुराणों का आधार लेते हुए भी लक्षण और उदाहरण इनके अपने जान पड़ते हैं। ध्वनि का विवेचन सक्षेप में है किन्तु अन्य विषयों का विवेचन विस्तार पूर्वक किया गया है। कवि ने काफी रुचि और अध्ययन के साथ इस ग्रन्थ का प्रणयन किया है इससे प्रकट है, फिर भी उस समय तक हिन्दी में इससे अच्छे अच्छे ग्रन्थ लिखे जा चुके थे। इस ग्रन्थ का महत्त्व, हिन्दी रीति के परमोत्कृष्ट ग्रन्थों में समान चाहें न हो, पर रणधीर सिंह का यह प्रयत्न सराहनीय है, क्योंकि इनका मुख्य उद्देश्य विवेचन है, कविता लिखना नहीं।



## नारायण कृत 'नाट्य दीपिका'

यह नृपति भवानीसिंह ( दतिया नरेश ) की आज्ञा से गोकुलनिवासी नारायण के द्वारा नाट्यशास्त्र पर लिखी पुस्तक है। यह पुस्तक भरत और शाङ्गधर के आधार पर लिखी गयी है जैसा कि नीचे लिखी पक्तियों से स्पष्ट है :—

‘साङ्गधर अह भरत ने करे जु ग्रन्थ अपार ।

सार सार संग्रह करै निज भक्ति के अनुसार ॥”

इस ग्रन्थ ने भीतर नाटक के विकास का इतिहास पौराणिक ढंग पर दिया हुआ है। इसमें लिखा है कि सबसे पहले ब्रह्मा ने यह शास्त्र भरत मुनि को बताया। भरत मुनि ने गंधर्वों और अप्सराओं ने साय महादेव के सम्मुख इसका अभिनय किया। महादेव जी ने इस कला को अपने गणों को बताया और पार्वती जी ने लास्य, गणानुर की पुत्री उषा को बताया। उषा ने द्वारिका में गोपियों को लास्य की शिक्षा दी। गोपियों ने इस कला को मुराष्ट्र की स्त्रियों को बताया। इस प्रकार धीरे धीरे नाट्य-कला का विस्तार हुआ। नाट्य-कला के अवर्गत रस, अभिनय और गायन तीन बातों का विवरण है। इन्हीं तीन बातों का वर्णन इस पुस्तक में किया गया है। नाट्य कला सम्यन्धी ज्ञान की प्रतीति के रूप में प्रकट किया गया है। उदाहरण के लिए एक प्रश्न और उसका उत्तर नीचे दिया जाता है :—

प्रश्न—“नाट्य किसे कहते हैं ?

उत्तर—जो सम्पूर्ण रसों को प्रकट करे और रसों में मुख्य होने और चार प्रकार के अभिनय जिसमें लक्षित हों। लाव्यादिकन के अर्थ विभाषादिक व्यञ्जित करे और चानाजिक पुरुषों के मन में रस को बढ़ावे ऐसा जो नृत्य उसे नाट्य कहते हैं।”

- ( नाट्य दीपिका )—

इसी ढंग पर सभी बातों का वर्णन किया गया है। शायद इसमें नाट्यशास्त्र सम्यन्धी प्रयोगों ने आधार पर नाट्य-कला की बातों का वर्णन हुआ है। इसकी विशेषता इस बात में है कि हिन्दी में यह नाट्य कला पर पहली पुस्तक है और गद्य में लिखी गयी है। पुस्तक के अन्त में नृत्य की तालें भी दी गई हैं। पुस्तक का इस दृष्टि से अपना निजी महत्त्व है। ग्रन्थ का रचना काल नहीं दिया गया है। पर राजा भवानीसिंह का समय लगभग १६वीं शताब्दी का अन्त या तीसरी का प्रारम्भ होगा।

“वाचक के सम्मुख रहे अन्तर और अर्थ।

चमत्कार निकसै जहाँ कहि सो विज्ञ समर्थ ॥”

पुन — “जहाँ शब्द में अर्थ बहु अधिक अधिक दस्ताइ।

तिय कटाक्ष ला विजना बहुत सकल कविराइ ॥”

इसरी व्याख्या यों है—“तानो अर्थ । जैसे तिय के कटाक्ष के बहुत भाष प्रकट होत हैं तैसे शब्द से बहुत अर्थ प्रकट होय सो विजना ताने है भेद एक ती शब्दगती व्यञ्जना । एक अर्थगति व्यञ्जना ॥” किन्तु शब्दगतव्यञ्जना और अर्थगत व्यञ्जना का और अधिक विवेचन नहीं है । शब्दअर्थगतव्यञ्जना का क्या तात्पर्य है इसको उन्होंने स्पष्ट नहीं किया है । ये शास्त्री और आर्थी व्यञ्जनायें ही हैं ।

नारिना भेद के प्रसंग में ही शब्द शक्तियों का वर्णन चलता है । अलंकार, चमत्कार के अन्तर्गत हैं । इसका चमत्कार रसत्त्व और व्यंग्यत्व दोनों से भिन्न है—

“रस अरु विंग दुहुन से जुड़ी परै पहिचानि ।

अर्थ चमत्कृत सब्द में अलंकार सो जानि ॥”

अलंकारों के लक्षणों के बाद प्रतापसाहि अपनी कविता के उदाहरण देकर व्यंग्य नायिका भेद तथा अलंकार आदि को अलग अलग समझाते हैं । इसके अन्तर्गत नायिका भेद का पूरा वर्णन तथा मुख्य मुख्य अलंकारों का विवरण आ जाता है । उदाहरण इस प्रकार से हैं कि मम्मट से नायिका भेद का, अलंकारों के मम्मट विवरण के साथ, वर्णन चलता जाता है । ‘व्यंग्यार्थ कौमुदी’ का मुख्य आधार मम्मट का ‘काव्य प्रकाश’ है परन्तु वह आधार सैदानिक है । कविता के उदाहरण देने से अपने हैं, और सुन्दर हैं । ग्रंथ के अन्त में आधार निषेधक भाव का स्वयं कवि ने उल्लेख कर दिया है ।

विंग अर्थ अतिसय कविन को कहि पावै पार ।

मम्मट मति कहु समुक्ति के कीन्हो मति अनुसार ॥

इस प्रकार ‘व्यंग्यार्थ कौमुदी’ का विद्वानों का ग्रीच चमत्कार की दृष्टि से अच्छा आदर है । इनका ‘काव्य विलास’ तथा अन्य ग्रंथ देखने को नहीं मिले ।

इस प्रकार १६ वीं शताब्दी के अन्त तक रीति-ग्रन्थेति का उत्कर्ष रहा । यह उत्कर्ष एकदम समाप्त नही हो गया । १६वीं शताब्दी की समाप्ति के बाद भी काव्यशास्त्र के कुछ उत्कृष्ट ग्रंथ जैसे, कविकलाद्रुम, रावरीश्वरकलानन्द, रससुसुमाकर, जसवन्तयशो

भूषण तथा अन्य आधुनिक ग्रंथ लिखे गये जिनका विवरण अगले अध्याय में दिया जायेगा। यह सब होने हुए भी हम १९वीं शताब्दी की समाप्ति के समय की रीति प्रवृत्ति के उत्कर्ष की समाप्ति का समय कह सकते हैं, और बीसवीं शताब्दी में ग्रंथों के प्रणयन का क्रम बँधा रहने पर भी जो इस प्रवृत्ति का हास मानते हैं तो इसका भी कारण है १९ शताब्दी के मध्य और अन्त के चरणों में काव्य शास्त्र पर ग्रंथ लिखने की एक प्रवृत्ति और सम्मान्य प्रवृत्ति थी। कवि भी इस प्रवृत्ति को लेकर लिखने में ही अपनी कविता का मापल्य समझते थे और जनता के बीच भी ऐसे ग्रंथों का आदर था। राज-दरबार में तो इस प्रकार के रीति-ग्रंथों की परम प्रशिक्षा थी ही। इसका जनसन्त प्रमाण हमें इस बात में मिलता है कि प्रथम तो इस प्रकार की हिन्दी रीति प्रवृत्ति को मुसलमान कवियों ने अपनाया और द्वितीय हिन्दू रीतिकार कवियों को मुसलमान शासकों के दरबारों में भी श्रेष्ठ और सराहनीय सम्मान मिला। रसलीन, बालराम, रंग राम आदि ऐसे ही कवि हैं, और आजमशाह, कमरुद्दीन रस, पाजिल गली आदि ऐसे ही शासक। अतः जन-रीति-ग्रंथों का एक ओर से प्रवाह सा बह रहा था और पाठन एवं श्रवण भी उनका आदर करते थे, सभी उसका उत्कर्ष काल हो सकता है।

बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ होते यह बात न रह गयी। नवीन राजनीतिक जागरूकता तथा नई साहित्यिक प्रवृत्तियों का जन्म और विकास हुआ। जनता के बीच श्रवण धीरे धीरे रीति-ग्रंथों का वह आदर न रह गया, राजदरबार भी अन्य समस्तान्तों में पड़े। अतः अद्य कविता कुछ अधिक लौकिक उद्देश्ययुक्त और उपयोगी अभिप्रेत हुई। अग्रजों साहित्य और संस्कृत के सम्पर्क तथा विदेशी शासन ने, विज्ञान तथा गद्य का अधिक प्रचार किया, और कविता को भी अग्र परम्परागत नहीं, बल्कि नवीन दृष्टिकोण से देखने की लहर फैली। ऐसी दशा में अवकाश और निर्द्वन्द्वता के समय की प्रवृत्ति का हास होना स्वाभाविक ही था। अतः इस रीति-परम्परा के उत्कर्ष को धक्का लगा। इस समय तो प्रत्येक कवि का कुछ न कुछ रीति-परम्परा पर लिखना कर्तव्य सा हो जाता था और बिना उस पर लिखे कवि के कविता को उचित सम्मान नहीं मिलता था। अतः १८५० और १९०० वि० के बीच और उसके आस पास का समय ही इस परम्परा के उत्कर्ष का समय है। इसके बाद उसका विस्तार बहुत कम हो गया, और परम्परा की भी शृङ्खला विच्छिन्न हो गयी। इस विच्छिन्न शृङ्खला और नवीन दृष्टिकोण का अध्ययन अगले अध्याय में किया जायेगा।

## चतुर्थ-अध्याय

पढ़ा, जिसका विशेष अध्ययन हम आगे करेंगे। इस स्थल पर इतना जानना आवश्यक है कि इस परिवर्तन-काल में काव्य या काव्यशास्त्र सम्बन्धी जो ग्रंथ लिखे गये वे दो प्रकार के थे— एक तो रीति परम्परा को ही अपना कर चलने वाले ग्रंथ, और दूसरे वे ग्रंथ जो ब्राह्मण कृतानुसार साहित्य और समाज की नाटी पर नते हुए लिखे गये। इन दूसरे प्रकार के ग्रंथों में रूढ़ि पर चलने का उतना आग्रह न था। इनमें स्वच्छन्द रीति से काव्यशास्त्र अथवा काव्यादर्श-सम्बन्धी समस्याओं पर विचार किया गया। इनमें विद्वत्ता और व्यापकता के साथ साथ नवीन दृष्टिकोण और नवीन काव्य के आदर्शों की परम्परा-सम्बन्धी विशेषता भी मिलती है। इन ग्रंथों का अध्ययन इस अध्याय के दूसरे खंड में किया जायगा। अभी हम रीति-परम्परा पर लिखे गए ग्रंथों का अध्ययन करेंगे।

रीति-परम्परा पर लिखे गए आधुनिक कालीन ग्रंथों और रीति कालीन ग्रंथों में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। विशेषतया भद इस बात में देखने को मिलता है कि (आधुनिक कालीन अधिकांश ग्रंथों में लक्षण, व्याख्या तथा विवेचन के लिए गद्य का व्यवहार किया गया है,) जब कि पूर्ववर्ती ग्रंथों में प्रायः गद्य का उपयोग नहा के प्रकार है, और जो है भी वह अधूरा है। अधिकांश ग्रंथों में लक्षण और उदाहरण दोनों ही प्रजमाया पत्र में लिखे गये। दूसरा सामान्य भेद इस बात में देखने को मिलता है कि आधुनिक कालीन ग्रंथों में गद्य तो गड़ी म है ही, पद्य के भी उदाहरण खड़ी शैली से कहीं कहीं चुने गये हैं। इसके अतिरिक्त विवेचन की स्पष्टता, लक्षणों की पूर्णता, उदाहरणों के पारस्परिक भेद के निदर्शन तथा अन्य आलोचनात्मक विषयों पर जैसा विचार इन आधुनिक कालीन कवियों के ग्रंथों में हुआ है, जैसा पूर्ववर्ती कवियों के ग्रंथों में नहीं है, पर वह मानना पड़ेगा कि आधुनिक कालीन लेखकों ने रीति कालीन कवियों के ग्रंथों से गूढ़ सहायता भी ली है। भूषण, मनिषम, देव, पद्माकर, दास दूल्हा, बैरिंगल आदि के ग्रंथों का आधार न केवल उदाहरण उदाने में लिया गया है बल्कि लक्षणों के उपस्थित करने में भी इनसे पूर्ण सहायता ली गई है।

विषय, आधुनिक ग्रंथों के नगमग बही हैं या रीति कालीन ग्रंथों में स्थान पा रहे हैं और मान्यतायें और धारणाएँ भी बही हैं। अतः येन उक्त तत्र गद्य के प्रयोगमात्र से ही हम इन्हें काव्यशास्त्र पर लिखे गये नवीन ग्रंथ नहीं कह सकते। इनका यथार्थ स्थान और महत्व रीतिकालीन परम्परा में स्थापित रहने में ही है और उन्हीं के ग्रंथ इनका तुलनात्मक अध्ययन भी हो सकता है। यह अवश्य मानना पड़ेगा कि आधुनिक

कालीन ग्रंथ केवल काव्य रंगिक के लिये ही उपयोगी नहीं है, परन्तु वे काव्य तथा काव्यशास्त्र के विद्यार्थियों के भी बड़े काम के हैं और उसका प्रमुख कारण यह है कि इन ग्रंथों के लेखकों ने प्रायः हिन्दी ग्रंथों के साथ इन्हीं विषयों पर लिखे गये संस्कृत ग्रंथों जैसे साहित्यदर्पण, काव्यप्रकाश, रसगंगाधर, चन्द्रालोक, कुल्लयानन्द आदि का भी सम्यक् अध्ययन करने के उपरान्त हिन्दी ग्रंथों का प्रणयन किया है। अतः कुछ ग्रंथों को छोड़कर अधिकतर ग्रंथों में विद्वत्तापूर्ण और शुद्ध विवेचन है, यद्यपि विवेचन के विषय और प्रणाली पुराने ही हैं।

एक महत्वपूर्ण बात यह है कि रीतिवालीन परम्परा, आधुनिक काल के प्रारम्भ में ही समाप्त नहीं हो गई। इसका विस्तार आजकल तक फैला हुआ है। मिथरगुप्त ( प० शुक्देव त्रिहारी और प० प्रतापनाथयण मिश्र ) का लिखा 'साहित्य पारिजात' स० १९६७ की रचना है। अतः यह स्पष्ट है कि हमारी सामाजिक अभिवृत्ति और साहित्यिकों के हृदय में रीतिवालीन विषयों, पद्धति, प्रणाली और प्रवृत्तियों का आज तक सम्मान है। भाषा और अभिव्यञ्जना के विचार से तो यह मानना ही पड़ेगा कि रीतिकाल की सफलता बहुत ऊँची है। अतः इस प्रकार की प्रवृत्ति अनावश्यक और असम्मानित नहीं हो सकती। इस हेतु आधुनिक कालीन रीति-परम्परा के विस्तार का अध्ययन हमारे लिए आवश्यक है।

इस प्रसंग में एक बात उल्लेखनीय यह भी है कि समय के विचार से यद्यपि हम १९०० सम्पत् के बाद की रचनाओं को आधुनिक काल के अन्तर्गत रखने को बाध्य होते हैं, पर यथार्थ बात तो यह है कि आधुनिकता के दर्शन कविराजा मुरारिदान के 'जसवन्त यशोभूषण' और पोद्दार के 'काव्यकल्पद्रुम' से ही होते हैं। इनके पूर्व रामदास, सेवक, बाल, लखिराम के ग्रंथ समग्र की गणना के अनुसार यद्यपि इस काल में आ गये हैं, पर हैं वे पूर्णतः शुद्ध रीतिवालीन ही। पर हम यहाँ निर्धारित कालक्रमानुसार ही चलेंगे।

सबसे पहले रामदास का 'कविकल्पद्रुम' आता है।

### रामदास का 'कविकल्पद्रुम'

रामदास का यथार्थ नाम राजकुमार या। ये काशी और प्रयाग के बीच हरिपुर के निवासी और नन्दकुमार के शिष्य थे। इनका बनाया 'कविकल्पद्रुम ( साहित्यसार )' टीकमगढ़ के 'सवाई महेन्द्र पुस्तकालय' में देखने को मिला। पुस्तक की रचना स० १९०१ में आगरे में हुई थी जैसा कि नीचे के दोनों से प्रकट है,—

## काव्यशास्त्र पर लिखे आधुनिककालीन ग्रंथों का अध्ययन ।

### १. रीतिकालीन परम्परा का विस्तार

पिछले अध्याय में हम देख चुके हैं कि काव्यशास्त्र के विषयों, विशेषकर अलंकार और नायिका-भेद, पर लिखने की एक ऐसी प्रथा सी चल पड़ी थी, कि कोई भी कवि इस विषय का एक आध ग्रंथ लिखे बिना मानों सम्मान ही न पाता था। बहुत से कवियों ने तो काव्य-प्रतिभा का उपयोग किसी शास्त्रीय आवश्यकता, प्रेरणा और योग्यता के बिना ही, काव्यशास्त्र के विषयों को चुनकर ही किया, जिसका परिणाम यह हुआ कि अलंकार, नायिका-भेद आदि ग्रंथों की बाढ़ सी आ गयी। ऐसी दशा में युग-परिवर्तन और काव्या-दशों की दिशा विपर्यय की अवस्था में भी एकदम इस प्रकार की रचना का अन्त होना असम्भव था। रीतिकाल ( सं० १६०० वि० ) के समाप्त होने होते हमारे देश, समाज और साहित्य में जीवन के संघर्ष तथा देश प्रेम के चिह्न स्पष्टतया परिलक्षित होने लगे थे। ऐसी दशा में समाज और देश की रुचि भी बदल रही थी और साहित्य की प्रवृत्ति भी।

साहित्य की प्रवृत्ति के बदलने का प्रथम कारण तो यही था कि साहित्य, समाज और देश की प्रवृत्तियों का आदर्श होने के कारण उनके परिवर्तन के साथ साथ बदला करता है, किन्तु दूसरा कारण यह भी था कि अंग्रेजों के जीवन और साहित्य के सम्पर्क में आने से हमारे देश के साहित्यिक भी स्वतंत्र देशों के स्वच्छन्द साहित्य के समान ही साहित्य निर्माण करने की इच्छा और अभिरुचि से भर गये थे। अतः सं० १६०० वि० के बाद काव्यादशों में परिवर्तन होना आवश्यक था। हमारे काव्यशास्त्र पर इसका प्रभाव अवश्य

“मधुरितु सित मधुमाम तिथि रामजन्म गुरवार ।  
 चन्द्र गगन पुनि ऋक् ससि संघत सुभग विचारि ॥  
 नगर आगतो जमुन तट रुचिर सुपावन ठाम ।  
 प्रारम्भो पृष्टि ग्रन्थ को देवेस ठीक जुग जाम ॥”

यह ग्रंथ काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों पर प्रकाश डालता है और ध्वनिमिथ्यात को मुख्य आधार मानकर इसमें शास्त्र के अन्य अंगों का विवेचन किया गया है। ‘कविकल्पद्रुम’ के लेखन में संस्कृत और हिन्दी के लगभग सभी प्रमुख ग्रंथों के अध्ययन के अनन्तर अपने ग्रंथ का प्रणयन किया है; इसीसे इसकी पूर्णता और भी स्पष्ट हो जाती है। ग्रंथ के प्रारम्भ में ही काव्यशास्त्र विषयक आधारभूत ग्रंथों का विवरण यों दिया गया है:—

‘देखे भाषा संस्कृत ग्रन्थ अनेक विचारि ।  
 तिनके परमत नाम हैं जया मुकम अनुमार ॥  
 तुलसी भूपन प्रथम ही भाषा काव्य प्रकाश ।  
 कविप्रिया रसिकप्रिया विरचित केशवदास ॥  
 रसरहस्य देखे बहुरि भाषामरन विशेषि ।  
 रसिक रसाज बिहोकि पुनि भाषाभूपन देखि ॥  
 पुनि देखे रसराम अरु देखे जगत विनोद ।  
 पद्मभाभरणादिक छले भाषा ग्रन्थ समोद ॥  
 रसमंजरी तरंगिनी देखे काव्य बिकास ।  
 काव्य प्रदीप विचारि पुनि देखे काव्य प्रकास ॥  
 छता कल्प कवि देखिकै चन्द्रावलीक विचारि ।  
 देखि कुवलयामन्द पुनि वागमलाकार ॥  
 छले वृत्ति रत्नावली दर्पण वृत्ति निहारि ।  
 धानी भूपन आदि है छन्दोग्रन्थ निहारि ॥”

इतने ग्रन्थों को देखने के बाद ‘कल्पद्रुम’ की रचना हुई।

काव्यशास्त्र के विभिन्न विषयों की ओर संकेत करने वाली तुलसी की चौराई —  
 “आपर अर्थ अलकृत नाना । छुद प्रवच अनेक विधाना” के आधार पर रामदास अपने विषय की नीचे लिखे शब्दों में व्याख्या करते हैं:—

“शब्दार्थ सम्बन्ध ते कविच होत है ताते प्रथम आगर अर्थ कहे रटादि जालादिक



भेद करिके वाचक लाक्षणिक विभक्त तीन प्रकार के शब्द तथा वाच्य लक्ष्य व्यंग्य तीन प्रकार के अर्थ जथाक्रम शक्ति अमिधा लक्ष्मणा व्यञ्जना के भेद सहित इत्यादि शब्दार्थ भेद आगर अर्थ इनही द्वै पद ते शब्दार्थ वेसे हैं अलकत नाना । अलकारादि भेद शब्दार्थध्वनि के साथ ही भाई रीति करिके लक्षित होत है ताते सलक्ष्यक्रम ध्वनि कहावै । ताते अलकार शब्दार्थ के साथ ही सूचित कियो ।" इसी प्रकार और आगे वार्ता में 'छंद प्रबन्ध अनेक विधाना ।' भाव भेद, रस भेद अपारा । कवित दोष गुण विविधि प्रकारा" आदि पर प्रकाश डाला गया है । इस व्याख्या में विशेषता यह है कि काव्यसिद्धान्तों को तुलसी की चौपाइयों से सम्मिल करके उसे हिन्दी का स्वरूप दिया गया है जिससे विवेचन की मौलिकता भलकती है । चार पंक्तियों के आधार से काव्य के स्वरूप को स्पष्ट करना पथार्थ विद्वत्ता का लक्षण है ।

छंद-व्याख्या को साहित्य के क्षेत्र से अलग मानकर उन पर बहुत ही संक्षेप में कथन है । अन्य बातों को बताते हुए काव्य-स्वरूप को समझाने के लिए वे कहते हैं :—

"छुति रूप समित सुहृद मित है पुरान कामिनी संमित माटकादिक पछानिये ।  
आपर अरथ अविषयित विषयित तिरस्कृत सकमित वाच्य पहिचानिये ॥  
असंख्यप क्रम ध्वनि जाते रस भाव विंग्य लक्षणक्रम शब्द अर्थ बोहुन से मानिये ।  
दूपन रहित वस्तु मूपन सहित गुन रामदास काव्य रूप थोरे ही में जानिये ॥

इस प्रकार काव्य हेतु (प्रतिभा और अभ्यास), काव्यफल आदि के साथ वे भाषाभेद के अन्तर्गत संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और भौतिक भाषा पर विचार करते हैं । इन भाषाओं में वाच्य तीन प्रकार का है, छंद-बद्ध (पद्य), गद्य और चम्पू । नाटक में संस्कृत और प्राकृत दोनों का मेल होता है । भाषाओं में बंगाली, मराठी, तैलंग आदि की सीमा पर प्रशंसा डालते हुए अन्त में व्रजभाषा को सर्वोत्कृष्ट काव्ययोग्य भाषा मानकर वे उसकी प्रशंसा करते हैं । तदनन्तर शब्दार्थ भेद-वर्णन अन्य आचार्यों का सा ही है ।

इन सभी विषयों के विवेचन में रामदास की शैली बड़ी सरल और सुस्पष्ट है, क्रम पक्ष वैज्ञानिक है और प्रत्येक स्थल पर लेखक की विद्वत्ता भलकती है । दोनों में भी उनसे लक्षण, गद्य की भाँति स्पष्ट है और उदाहरण भी समुचित कवित्व-पूर्ण हैं । अभिधान्ता ध्वनि वा उदाहरण देखाए :—

‘गईं शबेली आसु ही सघन निकुञ्ज निहारि ।

भभरि भगी भूपन बसन तन की सुरति बिसारि ॥”

इस छंद में सघन निकुञ्ज में प्रिय से भेंट व्यवहृत है। रस के अंगों, भावभेदों आदि का वर्णन भी ऐसा ही है और अलंकार, गुण, दोष आदि का वर्णन है। ध्वनि सिद्धांत का आधार लेकर बड़े साफ ढंग से विषयों का विवेचन इस ग्रंथ में हुआ है। इसमें काव्य, उदाहरण के रूप में ही है। अधिकांश पुस्तक आचार्यत्व-गुण से भरपूर है। इसमें काव्य-शास्त्र सम्बन्धी सिद्धांतों का विवेचन है और नायिका भेद का विषय बिल्कुल छोड़ दिया गया है। पिछले काल के ग्रंथों में ‘कविकल्पद्रुम’ का महत्वपूर्ण स्थान होना चाहिए।

### ग्वाल कवि

ये मथुरा निवासी सेवाराय बन्दीजन के पुत्र थे। शुक्ल जी ने इनका कविता काल स० १८७६ से १९१८ तक माना है। ग्वाल कई ग्रंथों के रचयिता हैं किन्तु काव्यशास्त्र पर इनके तीन ग्रंथ रसिकानन्द, (अलंकार पर) रसरंग (रसविवेचन पर) और वृष्णदर्पण (काव्य दोषों पर) हैं। रसरंग इनका सबसे महत्वपूर्ण ग्रंथ है। चतुर्थ नैवार्षिक रोन रिपोर्ट के अनुसार ‘अलंकार भ्रम भजन’ और ‘कविदर्पण’ दो और ग्रंथ काव्यशास्त्र पर प्राप्त हुए हैं जो लेखक को देखने को नहीं मिले।

### रसरंग

‘रसरंग’ सन् १९०४ की रचना है जैसा कि उनके ही कथन “सर्वत् वेद रं निधि ससी माधन सित पल सग” से प्रकट है। दोहों में दिये हुए रस और रसगों के लक्षण सद्ब्रिती और स्पष्टता दोनों का गुण अपनाए हैं। ‘रसरंग’ ग्रंथ में नवों रसों का तथा रसगों का विवेचन है। यद्यपि रसों का विवेचन बहुतेरे कवियों ने किया है, पर ग्वाल कवि का ढंग कुछ अनोखा है। सबसे पहले रस वर्णन के क्रम में वे भाषा का वर्णन करते हैं ‘मन से पैदा हुए विकारों का नाम भाव है’<sup>१</sup> ऐसा ग्वाल का मत है। ये भाव चार प्रकार के हैं—विभाव, स्थाई भाव, अनुभाव और संचारी भाव। विभाव दो हैं, प्रथम आलस्य जो स्थायीभाव का मुख्य कारण है और दूसरा उदीपन जो स्थायीभाव को और

टिप्पणी—१ याज्ञिक पुस्तकालय से प्राप्त प्रति के आधार पर।

२. जनक जासु कोमन कई जन्य जु कटु विकार ॥

सातों कहिये भाव हैं” इत्यादि (रसरंग)

उत्तेजित करता है। कारण का अर्थ ग्वाल के अनुसार उपस्थिति को सन्तुष्ट प्रकाश में लाने वाली बात है। उससे हमें इस बात का पता लगता है कि अमुक वस्तु वहाँ थी। आलवन एक होता है जब कि उद्दीप्त सदा ही बहुत होते हैं। इसके पश्चात् 'रसरग' में प्रत्येक स्थायीभाव की परिभाषा और उसके उदाहरण ग्वाल-द्वारा रचित कविता में दिये हुए हैं। परिभाषा को ग्वाल ने लक्षण और उदाहरण को 'लक्ष' कहा है। अनुभावों के प्रसंग में वे कहते हैं कि अनुभाव वे हैं जो मन में पैदा हुए विकारों को जनाते हैं, या प्रकट करते हैं।

मनविकार उपजति शु है, जिहि करिजानी जाय।

इस प्रकार विभाव और अनुभाव के लक्षणों में कुछ भ्रम हो सकता है क्योंकि दोनों ही भाव को प्रगट करते हैं किन्तु यहाँ पर जान लेना चाहिये कि विभाव, भाव के प्रगट होने का कारण होता है बिना विभावों के भाव अपनी स्थिति में नहीं आता पर अनुभाव तो प्रमुख भाव के द्योतक चिन्ह हैं, जैसे मुख की ललाई, लज्जा का कारण नहीं, द्योतक चिन्ह भाव है इसे अनुभाव कहेंगे विभाव नहीं। ग्वाल ने प्रत्येक रस के अनेक अनुभावों का वर्णन किया है।

इसके पश्चात् संचारी भावों का वर्णन है। देव की भाँति ग्वाल भी सात्विक भावों को अनुभावों के अन्तर्गत न मानकर संचारी भावों के अन्तर्गत मानते हैं और उनके दो भेद, देव के कायिक और मानसिक के अनुसार ही तनज और मनज हैं। तनज सात्विक है, मनज संचारी है। संचारी के विषय में वे कहते हैं :—

“सब रस में विचरयो करै सो संचारी भाव।”

पर यह कैसे जाना जाय कि यह संचारी भाव है या स्थायी भाव। बहुत से भाव दोनों कौटियों में अपना अधिकार रखते हैं। उनके लिये वे कहते हैं कि जो जिस रस का स्थायी भाव है, वह जब तक उसी रस में है तब तक तो स्थायी है, पर जब वह दूसरे रसों में जाता है तब वह स्थायी न रहकर संचारी भाव हो जाता है। अपने रस को छोड़कर दूसरे रस के साथ भी जाता है इसीलिये उसे व्यभिचारी भाव कहते हैं, यह अधिक सुमती व्याख्या है। सात्विक भावों के प्रसंग में ग्वाल ने एक नवीनता रखी है। उनका कथन है कि पाँच ज्ञान इन्द्रियों में से प्रत्येक, आठ सात्विक भावों को प्रकट कर सकती है और इस प्रकार चालीस सात्विक भाव हुए देखिये :—

‘पाँचों इन्द्रिय जोग तै इक इक प्रगटत जाँच।

चच ओष्र पुनि प्राण बहि रसनास्त्रि ये पाँच ॥

पाँच पाँच विधि ते प्रगट् होत ॥ सात्विक भाव ।

इसि चालीस विधि में किये नूतन विधि बरनाव ।”

किंतु उपर्युक्त कथनों में नवीनता अधिक और तथ्य कम जान पड़ता है, क्योंकि प्रत्येक इन्द्रिय आठ सात्विक भावों को प्रकट नहीं कर सकती ।

ग्वाल देव की भाँति ही रस के दो भेद मानते हैं—अलौकिक और लौकिक । रस को ब्रह्मानन्द के समान मानकर ये कहते हैं—

“विद्वानन्द धन प्रहस संम रस है श्रुति परमान ।

दुविधि सुरस लौकिक तु इह, दुतिय अलौकिक जान ॥

रस तु अलौकिक है त्रिधा, स्वाग्निक एक विचार ।

मानोरथिक सुनानिये, औपनयनिक कहि धार ।

औपनयनिक जो रस लिख्यौ, सो नौ विधि मतिधोर ॥”

ग्वाल के विचार से स्वापनि और मानोरथिक यह रस की अनुभूति मान है वह काल्पनिक आधार पर है प्रत्यक्ष आधार पर नहीं । नौ रस ग्वाल के अनुसार औपनयनिक के भेद हैं, पर देव के विचार से काव्य के नव रस लौकिक रस के भेद हैं जो कि तीन अलौकिकों, स्वापनिक, मानोरथ और औपनयनिक से भिन्न हैं—जैसा कि नीचे के दोहे से प्रकट है :—

“कहत अलौकिक त्रिविधि विधि, यहि विधि शुषिबल सार ।

अथ धरगत कवि देव कहि, लौकिक नव सु प्रकार ॥”

इस प्रकार ग्वाल, देव के विपरीत, काव्य रस को अलौकिक मानते हैं ।

शृङ्गार रस का वर्णन सबसे प्रथम है । आलस्य के अंतर्गत नायक-नायिका-भेद का वर्णन है । कहीं कहीं नवीनता नायिका-भेद के अन्तर्गत दिखलाई देती है जैसे मुरसाध्या, दुग्गसाध्या, बहुरुडुभिका आदि नायिका के भेद । १५ प्रकार की नायिकाओं का वर्णन ‘रसरंग’ में हुआ है । संयोग के अन्तर्गत सग्री, हाव आदि के वर्णन और वियोग के अन्तर्गत प्रवास, पूनानुराग, मान, और वियोग की दस दशायें आदि विषय हैं । उद्दीप्त

टिप्पणी—१. देखिये लक्ष्मीनिधि चतुर्वेदी द्वारा संपादित ‘भावविनाय’ पृ० ६०, प्रकाशक तरुण भारत प्रन्यायली कार्यालय, दशरामज, सम्बन्ध १३३१ वि० संस्करण ।

के रूप में पद्मस्तुति का वर्णन है जो काव्यों की दृष्टि से बड़ा सुन्दर है। पूर्वी उमंग में शेष आठ रसों का वर्णन है और इस प्रकार आठ उमंगों में 'रसरंग' समाप्त हुई है। ग्वाल का विवेचन देव की कोटि का है।

## लछिराम

लछिराम का समय २० वीं शताब्दी का प्रारम्भ है। ये अमोढ़ा जिला बस्ती के निवासी और पलटन राम के पुत्र थे। ये अनेक राजाश्रयों में गये और उनके नाम से अनेक ग्रंथों की रचना भी की पर अधिकांश अयोध्या नरेश और बस्ती के राजा के यहाँ रहे। वैसे तो इन्होंने कई ग्रंथ काव्यशास्त्र पर लिखे जैसे:—मुनीश्वर कल्पतरु, महेश्वरभूषण रघुवीर विलास, रामचन्द्रभूषण, कमलानन्द कल्पतरु आदि, पर रावणेश्वर कल्पतरु (महाराज गिठौर के लिए लिखा) और महेश्वर विलास, (रामपुर जिला सीतापुर के ताल्लुकादार महेश्वर बख्श सिंह के लिए लिखा) प्रसिद्ध ग्रंथ हैं। अधिकांश ग्रंथ, भारत जीवन प्रेस से मुद्रित हो चुके हैं। ये ग्रंथ अधिकतर देव के ग्रंथों की भाँति हैं जिनमें विषय लगभग वही है कुछ परिवर्तन से दूसरे आश्रयदाता के नाम कर दिये गये हैं।

### महेश्वर विलास

'महेश्वर विलास' नवरस और नायिका भेद पर लिखा ग्रंथ है। इसके अन्तर्गत नव-शिल्प वर्णन भी है, रस का विवेचन उस विस्तार से नहीं जिस विस्तार से नायिका भेद है। लक्ष्यों की ओर कम ध्यान है, उदाहरणों की ओर अधिक। लक्षण बरनै और दोहों में तथा उदाहरण कवित्त, उन्मैयों तथा बरनै छन्दों में लिखे गये हैं। इनका महत्त्व कवित्व की दृष्टि से ही विशेष है विवेचन की दृष्टि से उतना नहीं।

### रावणेश्वर कल्पतरु

अयोध्यानरेश मानसिंह देव के आश्रय में रहने वाले कविराय लछिराम का सबसे महत्त्वपूर्ण ग्रंथ 'रावणेश्वर कल्पतरु' है जिसको उन्होंने गिठौर नरेश महाराज रावणेश्वर-प्रसादसिंह के प्रसन्नतार्थ स० १६४७ में निर्मित किया था जैसा कि ग्रंथ के अन्त में उल्लिखित निम्नांकित कवित्त से प्रकट है:—

स्वर फल रस इन्दु समस्त प्रसन्न पद माहीं भीम बँचमी सुयोग सुभ ज्ञानी को ।

श्री गिधौर भूप रावणेश्वर प्रसाद हेत भाखबा अमर छत्र सरर भवानी को ॥

देव मानसिद्ध कवि बन्दीजन लल्लिराम अथवा बमैया दूसरथ राजधानी को ।

विरह्यो सपत्न्य रावणेश्वर कल्पतरु विरह विज्ञास रामकृष्ण परदानी को ॥

कल्पतरु में बारह कुसुमों का वर्णन है । प्रथम कुसुम में भगलाचरण, राजपश, देश आदि का वर्णन है और दूसरे में नाव्य प्रयोजन तथा पाव्य भेदों पर प्रकाश डाला गया है । पाव्य के भेद उच्चम, ध्वनि पाव्य, मध्यम तथा अधम काव्य चन्द्रालोक आधार पर दिए हैं । तृतीय कुसुम में 'पाव्यप्रकाश' के आधार पर शब्दभेद तथा अमिधा शक्ति का वर्णन है । लक्ष्मण का वर्णन भी चौथे कुसुम में पाव्य प्रकाश के मतानुसार ही है । पंचम कुसुम में गम्भीरावृत्ति व्यञ्जना का वर्णन है । व्यञ्जना के लिये पाचक और लक्षक भाजन के समान हैं । भिंगारीदास के समान ही लल्लिराम ने भी लिखा है,—

पाचक लक्षक शब्द ये, राजत भाजन रूप ।

व्यञ्जन नीर सुषेस वहि परनत सुकवि अनूप ॥ ( ५-१ )

इसके पश्चात् सामान्य ढंग पर ध्वनि और गुणीभूत व्यंग्य का वर्णन है । उदाहरणों में जो ध्वनि या गुणीभूत व्यंग्य है उसको लल्लिराम ने तिलक द्वारा स्पष्ट किया है । यह तिलक प्रजभाषा गद्य में है । रस का वर्णन गुणीभूत व्यंग्य के बाद है, और ध्वनि के एक भेद असलक्ष्यमम व्यंग्य के साथ नहीं । सप्तम कुसुम में रस का वर्णन है । रस का लक्ष्य भरत के मतानुसार करते हुये लल्लिराम ने लिखा है ।

मित्रि विभाव अनुभाव सर संचारी सविज्ञास ।

अपर सुधाई भाव को परिपूरन गु प्रकाश ॥ ( ७-१ )

भाव को लल्लिराम ने रस का मूल माना है । उनका कथन है कि जो चित्र के स्वभाव को रस की अनुकूल अवस्था में बदल देवे वह भाव है ।<sup>१</sup> ये भाव दो प्रकार के हैं :—एक स्थायी भाव, दूसरे संचारी भाव । स्थायी भाव अपने रस में ही रतिन रहते हैं, पर संचारीभाव सभी रसों में संचार करते हैं । भ्यायीभावों ने लल्लिराम के मत से दो प्रकार हैं, एक शारीरिक दूसरे मानसिक । इनमें से शारीरिक संचारी भाव सात्विक भाव हैं और मानसिक संचारी तैत्तिष्य व्यभिचारी भाव हैं जो अन्य आचार्यों द्वारा माने गये हैं । इस प्रकार से नौ स्थायी, आठ तनसंचारी और तैत्तिष्य मनसंचारी भाव मिलकर कुल पचास भाव हैं । स्थायी भावों के कारण विभाव होते हैं । और स्थायी भाव को अनायास प्रकट

१ देखिये रावणेश्वर कल्पतरु ( सन् १८१२ में भारत जीवन प्रेस से मुद्रित )

करने वाले व्यापार अनुभाव हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार लछिराम ने अन्य आचार्यों से भावों का कुछ भिन्न वर्गीकरण किया है। इन्होंने दो ही भाव माने हैं और विभाव तथा अनुभाव को कारण और प्रकाशक व्यापारों के रूप में माना है जब कि अधिकांश आचार्य इन स्थायी, संचारी, विभाव, अनुभाव सभी को भाव के भेद मानते हैं साथ ही प्राचीन आचार्य सात्विक भावों को अनुभावों के अन्तर्गत रखते हैं जब कि लछिराम जी उन्हें संचारी भावों का ही भेद मानते हैं। यह भेद होते हुए भी लछिराम का दृष्टिकोण समीचीन ही है। कठिनाई केवल अनुभाव और सात्विक भावों के भेद में पड़ती है क्योंकि इन दोनों में भेद होते हुए भी कोटि एक ही है।

लछिराम ने यह भी स्पष्ट लिख दिया है कि साहित्य के लिये नौ रस माने गये हैं जिनमें नाटक में भरत के मत से आठ ही रस हैं। इसके पश्चात् रसों का वर्णन है। इसमें और सभी बातें तो सामान्य पद्धति पर हैं। केवल रति के अन्तर्गत लछिराम ने बाल-विषयक रति और बन्धु विषयक रति भावों का भी वर्णन किया है, और इन्हें भाव ही माना है। रसों के वर्णन और उदाहरण बड़े सुन्दर हैं। अष्टम कुसुम में भावोदय, भावसन्धि, भावशबलता और भावशान्ति का वर्णन है और उसके पश्चात् भावभाव, रसभाव तथा रसपदादि का। नवें कुसुम में गुणों का वर्णन है। इन्होंने प्रथम तो माधुर्य श्रोत्र, प्रसाद, तीन ही गुणों को माना है, पर बाद को प्राचीनों के मतानुसार दस गुणों का भी उल्लेख किया है।

दसवें कुसुम में अलंकारों का वर्णन है। अलंकारों के लक्षण और उदाहरण प्रायः स्पष्ट हैं; पर कहीं कहीं लक्षण और कहीं उदाहरण अशुद्ध हैं। जैसे अधिक तद्रूप का उदाहरण, व्यक्तित्व का उदाहरण सा बन गया है देखिये:—

पाके हित कमल मलीन परै साँक हीते, पाके हित नित मेरे आनन्द सुर्मन में।

१. वि लछिराम जाम चारि में तपत वह आशे जाम छाकर अरुंध या दुष्मन में ॥

हरित विटप जाल दूधन भरत यह, भूपन भरन यह जीवन सुवन में।

राव रामचन्द्र या प्रभाकर ते रावरे को अधिक प्रभाकर प्रताप त्रिभुवन में ॥<sup>२</sup>

इसी प्रकार छठवीं विभावना का उदाहरण भी व्यापात के उदाहरण सा है। यथा—

१. 'रावयेरवर कल्पतरु' भारत-जीवन प्रेस १८१२ में मुद्रित पृ० ८६-८७।

२. " " " " " १४८।

- “ता धन सों बिलखि बिसरै अनुराग पाग ऊधमकरी जो काल्ह तीसरे पहर में ।  
लछिराम चाननी समीर चिनघी सी जामैं खोटे भरी खाल पाई पाग की नहर में ॥  
घोडतर पन्नगी खो लै रही खहर सौंफ बहर परी हो विरहीन के सहर में ।  
रुते बड़ा रसिक सिरोमनि सुजान दिन बासर बसन्त के विसासी दुपहर में ॥”<sup>१</sup>

इसी प्रकार पर्यंस्थापनृति और समासोक्ति अलंकारों के उदाहरण भी शुद्धिपूर्ण हैं ।

‘रावणेश्वर कल्पतरु’ के एकादश कुसुम में शब्दालंकारों, वृत्तियों तथा मट्टाचार्य के मतानुसार नित्रालंकारों का वर्णन है । अन्तिम और द्वादश कुसुम, दोष निरूपण का है । दोष चार प्रकार के हैं, शब्ददोष, वाक्यदोष, रसदोष तथा अर्थ दोष । इन चारों वर्गों के दोषों का समित्सार वर्णन है । इस दोष-वर्णन में लछिराम ने भी अपने ‘रावणेश्वर कल्पतरु’ में पेशवदास द्वारा कविप्रिया में वर्णित अनेक दोषों जैसे, यधिर, मृतक, पाना-दुष्ट आदि पर स्पष्ट प्रकाश डाला है । अन्य लेखकों ने प्रायः काव्यप्रकाश और साहित्यदर्पण के आधार पर ही दोषों का वर्णन किया है, पर केशव और लछिराम का अलंकारों का आधार चन्द्रालोक है । डा० रसाल के विचार के गुण-रस रसगंगाधर के आधार पर, ध्वनि काव्यप्रकाश के तथा चिनकाव्य मट्टाचार्य के ग्रंथ के आधार पर लछिराम ने लिखे हैं ।<sup>२</sup>

रावणेश्वर कल्पतरु काव्यशास्त्र का महत्वपूर्ण और बड़ा ग्रन्थ है और रीति कालीन परम्परा की अन्तिम कड़ियों में लछिराम की गणना है । उनके बाद फिर राज्याभय में रह कर काव्यशास्त्र पर अनेक ग्रंथ लिखनेवाले एकाध कवि ही हुए हैं । अतः इस दृष्टि से लछिराम का महत्वपूर्ण स्थान है ।

### कविराज मुरारिदान कृत ‘जसवन्त भूषण’

कविराज मुरारिदान का ‘जसवन्त भूषण’ बड़ा प्रसिद्ध ग्रंथ है इसमें सज्जित रूप से काव्यशास्त्र सम्बन्धी मोटी बातों का वर्णन है । इसकी रचना १६५० विनमीय सम्बत् में समाप्त हुई थी । इसके अन्तर्गत काव्यस्वरूप, शब्दशक्ति, गुणरीति, अलंकार आदि का वर्णन है । इस ग्रंथ की रचना को आधार अग्निपुराण, नाट्यशास्त्र, चिन्तामणि कोष, चन्द्रालोक आदि ग्रंथ हैं, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, रस गंगाधर आदि नहीं । अतः

१. रावणेश्वर कल्पतरु भारत-जीवन प्रेस १८६२ में मुद्रित पृ० २१४ ।

२. देखिए ‘एक्सेक्यूशन आव हिन्दी पोइटिक्स’ खे० डा० रसाज, पृ० २८ ।



प्रचलित परिभाषाओं में भी कहीं कहीं अंतर है। इसके अतिरिक्त कविराजा की मान्यता है कि समस्त अलंकारों के नाम ही स्वयं लक्षण है।<sup>१</sup> और इसी दृष्टि से उन्होंने अलग लक्षण न लिखकर अलंकारों के नाम की व्युत्पत्ति से अंशनी व्याख्या द्वारा लक्षण निकाला है जो प्रायः अस्पष्ट है। यह तो सिद्ध ही है कि अलंकारों के नाम मनुष्यों के नाम की मति ऐसे तो नहीं है कि निरर्थक हो, पर उनके भीतर अर्थ होते हुए भी लक्षणों का स्थान वे ग्रहण नहीं कर सकते, लक्षण तो, उनकी प्रमुख और स्पष्ट विशेषता को लेकर समझाने और समझाने के लिए तथा औरों से भिन्नता को स्पष्ट करने के लिए, आवश्यक हैं। उदाहरणार्थ जैसे कोई अत्युक्ति और अतिशयोक्ति, जिनके नाम का अर्थ लगभग एक सा है, का अन्तर समझना चाहे तो बिना लक्षण के नहीं समझ सकता। अतः सार्थक नाम होने के साथ साथ भी ऐसे लक्षणों की आवश्यकता है जिससे कि अलंकार का स्वरूप पूर्णतया हृदयंगम किया जा सके।

कविराजा ने ऐसा साहस केवल नवीनता के फेर में पड़कर किया है जैसा कि उनके निम्नलिखित कथन से ज्ञात होता है :—

“राजराजेश्वर की आज्ञानुसार मैंने नवीन ग्रंथ निर्माण करने का आरम्भ करके विचार किया कि संस्कृत और भाषा में अलंकारों के ग्रंथ अनेक हैं विष्टपेयण तो व्यर्थ है, कोई नवीन युक्ति निकालनी चाहिए कि जिससे विद्वानों को इस ग्रंथ के अवलोकन की रुचि होवे, और विद्यार्थियों को इस ग्रंथ के पढ़ने से विलक्षण लाभ होवे।”<sup>२</sup>

इस प्रेरणावश ही उन्होंने सभी के नामों से ही लक्षण निकाले और आवश्यक व्याख्या करके अपना ग्रंथ निर्माण किया। इसका पूर्ण विस्तार ‘जसवंत जसोभूषण’ में मिलता है। ‘जसवंत भूषण’ ग्रंथ मारवाड़ नरेश महाराज जसवंतसिंह के लिए बनाया गया और अधिकांश भाग तथा उदाहरण उन्हीं से सम्बन्ध रखते हैं। सबसे प्रथम राजवंस वर्णन है जिसके साथ महाराज का वंश-वृक्ष है फिर कवि वंश का वर्णन है, फिर नाम और लक्षण-विचार है। इसके पश्चात् काव्य-स्वरूप-निरूपण के प्रसंग में कविराजा, पंडितराज जगन्नाथ के समान रमणीय अर्थ कहने वाले शब्द को काव्य मानते हैं।<sup>३</sup> अभिधा-लक्षणा-व्यंजना का

१. जसवंत भूषण प्रस्तावना पृ० ३।

२. जसवंत भूषण प्रस्तावना पृ० २-३।

३. “ ” ” ” २७

भाषा में 'वाक्य निर्माण' में प्रत्यक्ष जान पड़ता है। गुगु प्रीति गीति पर बहुत ही सजे में भाषासंग्रह दण पर विचार किया गया है। इसने धरातु अलंकारों का वर्णन है।

विशेषादि विप्रकाश की शब्दालंकारों के अन्तर्गत नहीं मानते। उनका कथन है :-

"प्राचीन कवियों द्वारा, धनुषाकार, इत्यादि रूप से वाक्य लिखे जाते हैं उनको विप्रकाश कह कर शब्दालंकार के प्रभेद मानते हैं। सो भूल है, क्योंकि शब्द में रहकर वाक्य को शोभा करे वह शब्दालंकार है। सो उक्त वाक्यों की लेखन क्रिया वाक्य की तुल्य भी शोभा नहीं करती। यह तो अद्यापानादि साधनवत् कवि की क्रियाचातुरी मात्र है। ऐसे ही एकाक्षर वाक्य को जाना चाहिए।" यह विचार ठीक है, यह लेखन विप्रकाश अर्पण है, और जैसे कि कविता ध्वनिसंग्रह से भी आनन्ददायी होती है, वैसी इस विप्रकाश में विषयों के लेखन का ही चमत्कार है बाईं विशेषता नहीं। अतः आजकल का विप्रकाश समाप्त या ही है।

अर्पणवाक्यों के वर्णन में उपमा को प्रमुख मानकर सबसे प्रथम इसका वर्णन है। जैसा पहले बताया जा चुका है इस वर्णन में नाम को लक्षण मानने की ही नवीनता है। इसके उदाहरण के लिए हम उनके उपमा के नाम-लक्षण की व्याख्या लेते हैं। वे लिखते हैं। 'उप, उपसर्ग का अर्थ है समीपता। कहा है चिन्तामणि कोषकर ने 'उप सामीप्ये' 'माट्' धातु में 'म' शब्द बना है। 'माट्' धातु मान अर्थ में है 'माट् माने'। मान, मिति और कितान ये पर्याय शब्द हैं। 'उप सामीप्यात् मा मान उपमा।' अर्थ सामीप्यता करके किया हुआ मान अर्थात् विशेषज्ञता। 'एक वस्तु के समीप करने से तीन प्रकार का निर्णय होता है, न्यूनता का, अधिकता का, और समता का। जो वर्णनीय की न्यूनता, तो मन्दगता बिहीन होने से इस शास्त्र में अप्राप्त है। अधिकता व्यतिरेक अलंकार का विषय है। सम निर्णय में उपमा अलंकार की रुढ़ि है। इस प्रकार उपमा शब्द योग्य है। उपमा नाम अन्वयार्थ का विचार नहीं करते हुए समस्त प्राचीन उपमा का स्वरूप साधर्म्य मानते हैं सो भूल है' इस प्रकार इसकी व्याख्या हुई तो, पर उपमा की उत्प्रेक्षा और रूपक में अलग करने वाली विशेषता ज्ञात नहीं हुई।

उपमा दस प्रकार की सुरादिदान जी ने मानी है, शुद्ध, निरीत, परस्पर, परम्पति, निच, अनुचय, गडु, माला, रसना और कल्पित उपमायें। उन्होंने इनके लक्षण और

उदाहरण संक्षेप में दिये हैं। अतिशयोक्ति और व्युक्ति अलंकार में कोई विशेष अन्तर नहीं दीयता है। अतिशयोक्ति का लक्षण है :—

लंपन सीमा जोर कौ अतिशय जानहु भूप ।

अतिशय की उतरी यहै अतिशयोक्ति कौ रूप ॥<sup>१</sup>

तथा व्युक्ति का लक्षण यह है.—

मिथ्या भूत उदारता, शूरतादि कौ भूप ।

अचरजकारी घनन जु, व्युक्ती कौ रूप ॥<sup>२</sup>

लोक सीमा का उल्लंघन करके किया हुआ वर्णन स्वभावतः मिथ्या और अचरजकारी होगा अतः दोनों के लक्षण एक से हैं। इसका कारण यही है कि नाम से ही लक्षण निकाले गये हैं।

कुछ अलंकार, मुरारिदान जी ने, अपनी ओर से जोड़े हैं जैसे अतुल्ययोगिता, जनवसर, अप्रत्यनीक, अपूर्णरूप, अभेद, नियम आदि। इनमें अभेद और नियम को छोड़ कर शेष तो प्रायः अलंकारों तुल्ययोगिता, जनवसर, अप्रत्यनीक, पूर्णरूप के विलोम ही हैं। अलंकार की दृष्टि से इनमें कोई विशेष चमत्कार नहीं है। रसवादादि और स्रष्टि-संस्कार अलंकारों का भी वर्णन प्रचलित रीति से किया है। इस प्रकार जनवसर भूषण ग्रन्थ में यही नवीनता देख पड़ती है कि इन्होंने नामों से लक्षणों की व्याख्या की है, पर इससे अलंकारशास्त्र को कोई विशेष लाभ नहीं हुआ।

### महाराजा प्रतापनारायण सिंह का 'रसकुसुमाकर'

महाराजा प्रतापनारायण सिंह अयोध्या के महाराजा थे। इनका लिखा सुन्दर ग्रन्थ 'रसकुसुमाकर' स० १६५१ नि० (१८६४ ई०) में इन्डियन प्रेस इलाहाबाद से मुद्रित हुआ था। यह रस के अग्रे प्रत्यगों पर सुन्दर विवेचना तथा उत्तम उदाहरण उपस्थित करता है।

'रसकुसुमाकर' पंद्रह कुसुमों में विभक्त है। प्रथम कुसुम में परिचय, उद्देश्य, इत्यादि हैं द्वितीय कुसुम में, जिसका नाम स्थायी कुसुम है, सभी स्थायी भावों का वर्णन है। स्थायी भावों के लक्षण स्पष्ट और उदाहरण सुन्दर हैं। इसने पश्चात् तृतीय, सचारी कुसुम

१. जनवसर भूषण पृ० ६३ ।

२. जनवसर भूषण पृ० २०६ ।

में, संचारी भावों का भी पर्याप्त वर्णन है। अतः अनुभाव कुसुम और पंचम हस्त कुसुम प्रथमः अनुभावों और हावों का वर्णन प्रस्तुत करने हैं। छंद कुसुम में छाया, कभी और दूती का वर्णन है। गावों और आठवों को विमान कुसुम कहना चाहिए इसके अन्तर्गत श्रुतियों और उद्दीप्त सामग्री का विस्तार के साथ वर्णन दिया गया है। नवम कुसुम सरसीश-भेदों का वर्णन करता है। दशम कुसुम परवीणा, सामान्या कुसुम है, क्योंकि हमने अन्तर्गत परवीणा और सामान्या नादिकाओं का वर्णन दिया गया है। ग्यारहवें कुसुम में दशभिः नादिका का वर्णन है और बारहवें कुसुम नाग-भेद के विस्तार से सम्बन्धित है। इसके पश्चात् 'शृंगार कुसुम' शृंगार रस का विवेचन उपस्थित करता है। और चौदहवें, वियोग शृंगार के अन्तर्गत आने वाली दश दशावली का। अष्टम पन्द्रहवें कुसुम रस कुसुम है, जिसमें शृंगार को छोड़कर अन्य रसों का विवरण दिया गया है। सबसे अन्त में काव्य के भेदों पर प्रकाश डालने हुये महाराज ने उसके दस और अन्य दो प्रकार कहे हैं। और काव्य की प्रयत्न के साथ प्रय की समानि हुई है।

'रसकुसुमाकर' में लक्षण गद्य में दिये गये हैं। और विषयों का पूर्ण विवेचन और वैज्ञानिक परीक्षण उपस्थित किया गया है। उदाहरण बड़े सुन्दर और कवि-मूर्त हैं। इन उदाहरणों के अन्तर्गत विजय, देव, पद्माकर, वेनी, लीलापर, कमलापति, समुद्र आदि की कविता से सुन्दर छन्द रक्ते गये हैं। उदाहरण चुनने में बड़ी ही सहृदयता ने काम लिया गया है। एक और विशेषता यह है कि अनेक भावों, संचारियों और अनुभावों के चित्र भी दिये गए हैं जो बड़े ही सुन्दर और अर्थ के चोकर हैं। इस प्रकार विशेषकर शृंगार रस का पूर्ण विवरण दिया गया है। पुस्तक बड़ी रोचक है।

### कन्हैयालाल पोद्दार

पोद्दार का 'अलंकार प्रकाश' ग्रन्थ स० १९५३ रि० (सन् १९९६ ई०) में प्रकाशित हुआ था। यह ग्रन्थ लेखक का प्रथम प्रयास होने हुए भी अच्छा ग्रन्थ था। इसमें गद्य में लक्षण और पद्य में उदाहरण हैं, पर अतः वह 'काव्य कल्पद्रुम' के द्वितीय भाग 'अलंकार' मंत्राली, के रूप में परिवर्द्धन प्राप्त कर चुका है। उनकी सभी विशेषतायें अलंकार मंत्राली में होने के साथ साथ ही इसमें और भी विस्तृत व्याख्या, अलंकार का इतिहास और विवेचन आदि है। 'रस मंत्राली' और 'अलंकार मंत्राली' 'काव्यकल्पद्रुम' के प्रथम और द्वितीय भाग हैं। काव्यकल्पद्रुम ८० १९८२ में प्रकाशित हुआ था और उसके बाद दो मन्त्रालियों में स० १९६१ और १९६२ में सामने आया। 'रसमंत्राली' में काव्य के सामान्य अंगों, ध्वनि, रस,

गुण, दोष आदि पर तथा 'अलंकार मन्त्री' या अलंकार का इतिहास और विवेचन है।  
अतः दोनों ग्रंथों या अलग अलग विवेचन आवश्यक है।

### रसमञ्जरी

रसमञ्जरी की भूमिका अपना महत्व रखती है, इसमें पोद्दार जी या अपना निजी दृष्टि कोण प्रकट होता है यह सम्भव है कि उनके विचार सर्वमान्य न हों, पर उनका अध्ययन विमृष्ट और चिन्तन मौलिक है। उनकी विशेषता यह है कि अनेक सस्कृत और हिन्दी ग्रंथों का सारा लेते हुए भी अपना एक निश्चित मत रखकर किसी भी एक ग्रंथ के सहारे नहीं चलते। उन्होंने वेद को काव्य का मूल माना है और भगवान् भरत मुनि को काव्य शास्त्र का प्रथम आचार्य। काव्य से लामों पर प्रकाश डालते हुए वे 'काव्य प्रकाश' से ही पूर्ण सहमत हैं और कविबर मरकट के श्रीरठ चरित्र के आधार पर काव्य के रचना या पाठ्यात्वादन के लिए काव्यशास्त्र को नितान्त आवश्यक मानते हैं। पोद्दार जी के विचार से "साहित्य शास्त्र उसे कहते हैं जिससे द्वारा काव्य के निर्माण और रसानुभव का एक उसके स्वरूप, दोष, गुण आदि का ज्ञान प्राप्त होता है।" वे काव्य में ध्वनि और अलंकार को मुख्य मानते हैं। रस भाव आदि ध्वनि से आते हैं तभी प्रभावशाली होते हैं और इसी प्रकार अलंकार भी उन्नत वैचिन्त्य हैं। ध्वनि, कान्ता के लावण्य के समान है और अलंकार भी आभूषणों के समान।

भूमिका में एक और विशेषता है। उन्होंने हिन्दी के आचार्यों की अलोचना करते हुए लिखा है कि हिन्दी के आचार्यों का अपना स्वतन्त्र कोई मत नहीं है और उनके ग्रंथों का मूलधोत सस्कृत साहित्य के ग्रंथ ही हैं और प्रायः वे साहित्य शास्त्र के सिद्धांतों को पूर्ण हृदयगम नहीं कर पाये। उन्होंने यह नियम मानते हुए भी, कि रस या भाव का प्रभाव स्वशब्द के कथन से चला जाता है, रस या भाववाची शब्द रस है। इसके, पोद्दार जी ने, उदाहरण भी दिए हैं। इस दृष्टि से हिन्दी का ग्रंथ पूर्ण नहीं है, यह मानना पड़ेगा। इसी प्रकार उन्होंने आधुनिक काव्यशास्त्र के ग्रंथों में भी दोष दिग्दर्शन कराया है और कहा कि अनेक लेखक विषय के पूर्ण विद्वान् नहीं हैं और काव्यशास्त्र पर ग्रंथ लिख मारे हैं जैसे भागु जी, निष्करिया जी, दीन जी, गुलाबराय आदि। यथार्थ ज्ञात तो यह है कि मौलिक विवेचनात्मक दृष्टि और सम्पक् ज्ञान की कमी तो इन लेखकों में है ही 'नवरस' के अनेक उदाहरण यह सिद्ध करते हैं कि सस्कृत के ग्रंथों,

आचार्यों और विद्वानों का भी भलीभाँति अध्ययन किये बिना ये ग्रन्थ रचे गये हैं। हम यहाँ पर यह मान सकते हैं कि हम प्रकार की कोई विशेष छुट्टि काव्यमूल्यद्रुम में नहीं है जिससे अध्ययन का अभाव या विषय के ज्ञान की कमी भलके पर यह अवश्य है कि अनेक उदाहरण रोचक और कवित्वपूर्ण नहीं हैं। विषय की व्याख्या पूरी और प्रामाणिक रूप में की गई है, यह श्रेय पोद्दार जी का असामान्य है, पर उदाहरणों में आठ पोद्दार जी की अपनी कविता दोषपूर्ण है।

'रसमञ्जरी' का विवेचन मुख्यतः 'काव्य प्रकाश' के आधार पर है। काव्य का लक्षण मध्य में 'काव्यप्रकाश' के आधार पर देने के उपरान्त, 'काव्य के भेदों का, ध्वनि, गुणीभूत व्यंग और चित्र या अलंकार के रूप में वर्णन है। द्वितीय स्तवक में शब्द और अर्थ का और अभिधा और लक्षणा शक्तियों का विवेचन है, तृतीय में व्यञ्जना का विस्तार के साथ वर्णन है। चतुर्थ स्तवक, ध्वनि के भेद और असंलक्ष्यमम व्यंग्य के अनुसार रसों के वर्णन में प्रयुक्त हुआ है। रसों का विवेचन, उनके अंगों का विश्लेषण और व्याख्यायें प्रामाणिक व स्पष्ट तथा पूर्ण हैं। रस के प्रसंग में रसास्वाद पर जो आरोप, अनुमान, भुक्ति और अभिव्यक्ति के सिद्धान्त हैं, उन सबका विवेचन ऐतिहासिक और वैज्ञानिक दोनों दृष्टियों से किया गया है और उसके बाद रस की अलौकिक मिष्ट करने के प्रमाण दिये गये हैं जो नितान्त तर्कपूर्ण हैं और रस सम्बन्धी शकाओं की अपने दंग से व्याख्या उपस्थित करते हैं।

'रसमञ्जरी' में रसों और सभी भाषा का पूर्ण विश्लेषण उपस्थित किया गया है, और भावाभाव, भावशान्ति, भाव शून्यता और भावसंधि आदि का वर्णन भी २० वैज्ञानिक ढंग से है, केवल उदाहरण ही अधिकांश कवित्वपूर्ण नहीं है। उसका कारण यही है कि बहुतरे सहस्रकृत कवियों के उदाहरणों का अनुवाद है। ध्वनि के अनेक भेदों के पश्चात् गुणीभूत व्यंग्य का वर्णन है। इसमें भी लक्षण और अधिकांश उदाहरण काव्यप्रकाश के अनुवाद हैं।<sup>१</sup> पर व्याख्या में कहीं कहीं औरों के मत भी दे दिये गये हैं जैसे महिम भट्ट का

दिपवती १ दोष रहित गुण ध्व अलंकार सहित अथवा कहीं अलंकार रहित शब्दार्थ को काव्य कहते हैं। रस मञ्जरी पृ० ४३।

"सदोपौ शब्दार्थौ समुणावनलहृती पुन क्वापि"

—काव्य प्रकाश उल्लास १ सू० १

२ "इह जयनन सभास करन, कुचन विमर्दनहार,  
हा, यह प्रिय कर है दही, नीवी खोजनहार ॥

—रसमञ्जरी पृ० २०५

मत और काव्यप्रकाश ढाग सख्तन । गुण और दोषों का वर्णन भी काव्य प्रकाश के आधार पर ही है । इस प्रकार रसमञ्जरी में सभी बातें काव्यप्रकाश के आधार पर लिखी गई हैं । और इसमें रसों का स्वरूप नहीं बरन् ध्वनि सिद्धान्त के अन्तर्गत आया वर्णन है । अतः इसे 'रसमञ्जरी' न कह कर 'ध्वनिमञ्जरी' कहते तो अधिक उपयुक्त होता । काव्यप्रकाश का रूढ़ा लोकर ग्रन्थ लिखा गया है, और विषय विवेचन इसमें पूर्ण और प्रामाणिक है, किन्तु जैसे काव्यप्रकाश का ऊपरी आधार लेकर लिखा गए अन्य ग्रन्थ हैं वैसे ग्रन्थ 'रसमञ्जरी' नहीं है । इनमें काव्य की अनेक समस्याओं पर विचार पूर्ण प्रकाश डाला गया है जिससे ऐसा जान पड़ता है कि लोकर ने अनेक ग्रन्थों के अध्ययन और विचार के पश्चात् मम्मट के विवेचन को पूर्ण मानकर उन्हीं के अनुसार और उन्हीं के मत को लेकर चलना उचित और आवश्यक माना है ।

'रसमञ्जरी' की प्रमुख विशेषतायें ये हैं । प्रथम तो यह कि लक्ष्य सभी ग्रन्थ में मोटे अक्षरों में दिये गये हैं और उनको स्पष्ट करने के लिए वास्तविक या व्याख्यायें हैं । दूसरे वृत्त से विषय जिनमें कि मतभेद हो या एक का दूसरे से अन्तर समझ में न आ सके उनकी पृथक्ता भली भाँति समझ दी गयी है । तीसरी विशेषता यह है कि इसमें अपने निजी उदाहरणों के अतिरिक्त अन्य कवियों के उदाहरण उल्टे 'कामा' के भीतर हैं जिससे यह पता लग जाय कि वे लोकर की निजी रचना नहीं है, पर जो संस्कृत से अनुवादित हैं वे यों ही रखे । है इस प्रसंग में यह जान लेना आवश्यक है कि पौदार जी जितने अच्छे विवेचक के रूप में रसमञ्जरी में आये हैं, उतने कवि के रूप में नहीं, क्योंकि उनकी निजी और अनुवादित दोनों प्रकार की रचनायें काव्य की दृष्टि से प्रभावहीन सी लगती हैं । चौथी विशेषता यह है कि नायिका भेद का विस्तार जैसा कि अन्य ग्रन्थों में मिलता है वैसे इसमें नहीं है । पाँचवी बात यह है कि विवेचन की धारा प्रारम्भ से अन्त तक सुलभी हुई, तर्कपूर्ण और प्रामाणिक है और प्रत्येक विषय पर लोकर की धारणायें प्रौढ़ हैं । इस प्रकार 'रसमञ्जरी' में काव्यशास्त्र के अनेक विषयों का और मतभेदों का विवेचन है और यह स्पष्ट है कि लोकर ध्वनिवाद पर विशेष आस्था रखता है । रसमञ्जरी आधुनिक काव्यशास्त्र के उत्तम ग्रन्थों में से है ।

अथ स रशनोत्कर्षो पीनस्तन विमर्दन ।

नाप्यूर्ज्वलनस्पर्शो नीची विद्यतनः कर ॥ ११६ ॥

—काव्यप्रकाश, पंचम उद्घात ।

## अलंकार-मंजरी

पोद्दार जी की 'अलंकार मंजरी' बहुत ही विद्वत्ता-पूर्ण पुस्तक है। अलंकार-सम्यन्धी सभी महत्वपूर्ण पुस्तकों का अध्ययन और मनन करने के उपरान्त इसकी रचना की गई है और यह 'अलंकार प्रकाश' का परिवर्द्धित रूप है। भूमिका में अलंकार की परिभाषा देते हुए उन्होंने कहा है कि 'अलं करोतीति अलंकारः' अर्थात् शोभा धारक पदार्थ को अलंकार कहते हैं। शब्द-वैद्विज्य और अर्थ-वैद्विज्य के कारण, अलंकार दो प्रकार के हैं, शब्दालंकार और अर्थालंकार। पोद्दार जी ने दंडी और भामह के मतानुसार अतिशय उक्ति या वक्रोक्ति को ही अलंकार का प्राण माना है। इसी प्रसंग में उन्होंने कविराजा मुरारिदान के इस मत का खंडन भी किया है कि अलंकारों के नाम ही उनके लक्षणों को स्पष्ट करते हैं और अलग से लक्षण देने की आवश्यकता नहीं। उन्होंने लिखा है कि अलंकारों का यथार्थ स्वरूप समझाने के लिए शुद्ध लक्षण की आवश्यकता है केवल नाम से काम नहीं चल सकता, और इसी मत को मानते हुए प्राचीन आचार्यों ने अलंकारों के अलग-अलग लक्षण भी निर्धारित किये हैं। संक्षेप में अलंकारशास्त्र का इतिहास देने हुए उन्होंने अलंकारों की संख्या के विकास पर प्रकाश डाला है। इस सम्यन्ध का पोद्दार जी का अध्ययन महत्वपूर्ण है।

पोद्दार जी ने अलंकारों के वर्गीकरण पर भी विचार किया है जो रुद्रट, रुय्यक और मंलक के आधार पर है रुद्रट ने वर्गीकरण के चार ही आधार वास्तव, औपम्य, अतिशय अर्थश्लेष माने हैं, पर रुय्यक के सातवर्ग अधिक पूर्ण और वैज्ञानिक हैं। इस प्रकार अलंकार सम्यन्धी विचार एवं अध्ययन-पूर्ण भूमिका के साथ एक एक अलंकार की परिभाषा, व्याख्या और उदाहरण दिए गए हैं। इसमें भेदों के सहित ६ शब्दालंकार, १०० अर्थालंकार, ४ संछट्टि, सब अलंकारों का वर्णन है। अलंकारों के वर्णन में एक विशेष बात यह भी है कि इन्होंने अन्य आचार्यों के उदाहरणों की विवेचना भी की है। अलंकारों के भेदों पर भी अधिक विस्तार के साथ विचार किया है और अनेक भेद जो कि पोद्दार जी ने दिये हैं वे प्रायः हिन्दी के आचार्यों ने नहीं दिये हैं। उदाहरणार्थ उपमा के श्लेषोपमा, वैधर्म्योपमा नियमोपमा, समुच्चयोपमा आदि, रूपक के समस्त वस्तुविषयक, एकदेशीवर्ति, युक्त, अयुक्त, हेतु आदि तथा अनिशयोक्ति का



कारणातिशयोक्ति । पोद्दार जी की व्याख्याय उन्ही स्पष्ट हैं, पर अपने को दूसरों से उठकर मानने का भाव उनमें अनेक स्थानों में देखने को मिलता है ।

इस दृष्टि से पोद्दार जी ने जो अनेक विद्वानों की अलोचना की है उसमें सत्यता होने हुए भी सहृदयता की कमी है । फिर भी अलंकारों पर यह प्रामाणिक प्रयत्न है और आनन्द का स्पष्ट गौरव प्रदान करने वाली है, पर 'रसमञ्जरी' की भांति ही पोद्दार जी के निजी उदाहरण सरस नहीं हैं । अन्त में अलंकार के दोषों का वर्णन है । ये दोष अनुप्रास, यमक, उपमा, उत्प्रेक्षा, समासोक्ति और अप्रसृत प्रशंसा दोष के रूप में वर्णित हैं, पर दोष सभी अलंकारों में हो सकते हैं अतः इन्हीं में दोष देगना ठीक नहीं है और ये दोष भी अन्य दोषों के अन्तर्गत आजाते हैं अतः दोषों का प्रसंग तो बरस लाया गया है और अधिक महत्व का नहीं है । सबसे अन्त में ग्रन्थकार और ग्रन्थ का परिचय एवं रचना काल दिया गया है । इसका प्रथम संस्करण स० १८५३ वि० में प्रकाशित हुआ, पर परिशुद्धित और वर्तमान संस्करण का, जो ब्रह्मानुसार तृतीय संस्करण है, प्रकाशन काल स० १८६१ है । 'अलंकार मञ्जरी' का स्थान हिन्दी के अलंकार सम्बन्धी प्रथम श्रेणी के ग्रन्थों में है । इनका प्रथम संस्करण आनेवाले ग्रन्थों का पूर्ववर्ती होने के कारण पोद्दार जी के ग्रन्थों पर पहले विचार किया गया है ।

### जगन्नाथप्रसाद 'भानु' का 'काव्यप्रभाकर'

'भानु' जी की यद्यपि काव्यशास्त्र के विषयों पर कई पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं जैसे हिन्दी काव्यालंकार, अलंकार प्रश्नोत्तरी, रसरत्नाकर, नायिका भेद शकावली, लृट्ट प्रभाकर आदि, पर इन सबसे अधिक महत्वपूर्ण ग्रन्थ इनका 'काव्यप्रभाकर' है जिसके अन्तर्गत सभी विषय आ गये हैं और जिसमें काव्यशास्त्र की अनेक बातों का सबसे अधिक विस्तृत विवरण मिलता है । ऊपर लिखे उनके ग्रन्थ 'काव्यप्रभाकर' के ही भिन्न भिन्न प्रसंगों को लेकर लिखे गये हैं और लक्षण मुख्यतः एक ही हैं । 'काव्यप्रभाकर' ग्रन्थ का प्रकाशन स० १८६७ में हुआ था । इसमें यथार्थ में काव्यशास्त्र सम्बन्धी सम्पूर्ण बातों का भांडार सा है । सभी बातों की स्पष्ट और सुलभ हुई सूचना इसमें मिल जाती है, अतः यह शास्त्रज्ञान के लिए उपयोगी पुस्तक है । लक्षण और उदाहरण दोनों के विचार से हम यह कह सकते हैं कि इसने अन्तर्गत प्रस्तुत विषय की जो भी सर्वोत्तम बातें हैं उन्हें ब्रह्म से वैज्ञानिक ढंग पर उपस्थित किया गया है । इसमें काव्यशास्त्र सम्बन्धी सभी आवश्यक ज्ञान और पारिभाषिक शब्दों की स्पष्ट व्याख्या है । इस दृष्टि से यह काव्यशास्त्र का कोश

सा है। उदाहरण एक ही नमूना, वरन् किसी भी प्रसंग के अन्तर्गत मिलने भी सुन्दर उदाहरण हिन्दी साहित्य में मिल सकें हैं उन्हें 'भानु' जी ने एकाग्र करने रखा है, इस दृष्टि से यह बहुत नमूना संग्रह भी है।

लक्षण और उदाहरण दोनों की ही दृष्टि में 'काव्यप्रभाकर' में मौलिक और नूतन सिद्धान्त का निरूपण प्रायः नहीं है। सभी स्थानों पर उपयुक्त लक्षण और उदाहरण अनेक विद्वानों से ग्रहण किये गये हैं, पर एकादश मयूख में मौलिक समीक्षा भी 'काव्य निर्णय' शीर्षक के अन्तर्गत की गयी है। ग्रन्थ का महत्त्व भूमिका में दिये हुये प्रयोजन से स्पष्ट है जिसमें 'भानु' जी ने लिखा है—

“इस ग्रन्थ के द्वारा शुद्धकाव्य का पूर्ण ज्ञान हो, वही हमारा मुख्य हेतु है और इसके रचने की आवश्यकता विशेषतः इसलिये हुई कि सम्प्राप्ति भाषा काव्य में ऐसे बहुत थोड़े ग्रन्थ देखने में आते हैं कि जिनके पढ़ने से काव्य सम्बन्धी समस्त विषय सहज ही में ज्ञात हो सकें। वरन्, एक को अध्ययन कर लेने पर दूसरे की आवश्यकता अभी भी रहती है तो भी मनोरथ सिद्ध नही होगा। इस कठिनाई को दूर करने के लिए ही इस ग्रन्थ की रचना की गई है।”

संक्षेप में ग्रन्थ का विषय वर्णन इस प्रकार है। प्रथम मयूख में छन्दों का नाम ही पूर्ण, वैज्ञानिक और रोचक वर्णन है। छन्दों का अधिक और पूर्ण विस्तार के साथ वर्णन करने ग्रन्थ 'छन्द प्रभाकर' में है। इनकी छन्द की परिभाषा कितनी रोचक है।

“मत्त, घण, यति, गति नियम, अतदि समता बन्द।

जा पद रचना में मिलें, 'भानु' भात सुद छन्द ॥”

माना, वर्ण की रचना, विराम, गति का नियम और चरणान्त में समता चित भाव्य रचना में पाई जाती है, उसे छन्द कहा है। छन्द के विषय में दो बातें एकादश मयूख के 'काव्य निर्णय' प्रसंग में दी गई हैं जो काव्यशास्त्र के लिए उपयोगी हैं। प्रथम 'भानु' जी ने छन्दों की तालिका में बताया है कि किस रस के वर्णन में कौन छन्द अनुपयुक्त है और कौन प्रतिषिद्ध है। उदाहरणार्थ करुणा रस के वर्णन के लिए अनुकूल छन्द मानिनी, द्रुतविलम्बित, मन्दाकाता, पुष्पाग्रा और प्रतिकूल है दोषः छन्द। दूसरी बात यह है कि उन्होंने यह भी बतलाया है कि कौन विषय किस छन्द में वर्णन करने से रचन मनोहर होती है। उदाहरणार्थ मृत्युवर्णन, उपनयन छन्द में अच्छा बन पड़ता है इत्यादि

प्रकार नीति-वर्णन, वशस्थानिलम् में, चन्द्रोदय, रथोद्धता में, वर्षाप्रवास, मन्दाक्रान्ता में और स्तुति, यश, शौर्य आदि का वर्णन शादूलविष्णीवित और शिखरिणी छन्दों में ग्रच्छा होता है। यद्यपि यह नियम सर्वमान्य नहीं है फिर भी इस विषय पर आचार्यों ने कम विचार किया है कि कौन सा छन्द हमारे भीतर किस प्रकार भावना जगाने में समर्थ होता है। इसका विशेष विचार संगीत की रागरागिनियों के भीतर अवश्य हुआ है, जिसका वर्णन 'काव्यप्रभाकर' की द्वितीय मयूख में हुआ है। द्वितीय मयूख के प्रारम्भ में काव्य-प्रयोजन तथा काव्य-कारण का वर्णन है। काव्य-प्रयोजन के अन्तर्गत, यश, धन, आनन्द, दुःखनाश, चातुरी और परीक्षण को माना है तथा काव्यकारण में तीन बातों, शक्ति, निपुणता और अभ्यास को। शक्ति पूर्व-संस्कार है; निपुणता, व्युत्पत्ति अथवा लोक शान है, अभ्यास, अनवरत सेवन है। इसके पश्चात् वे काव्यलक्षण देते हैं। काव्य की परिभाषा 'साहित्य दर्पण' के अनुसार ही 'वाक्य रसात्मक काव्य' है। वाक्य का सम्बन्ध पद से और पद का शब्द अर्थ से है। इसलिए शब्दार्थ निरूपण के प्रसंग में शब्द और अर्थ की व्याख्या करते हुए 'भानु' जी कहते हैं —

“जो सुनिये सो शब्द है, समुक्ति परै सो अर्थ।

ध्वन्यात्मक वर्णात्मकहु, है विधि शब्द समर्थ ॥

है है इनके भेद पुनि, रमणीयारमणीय।

वर्णात्मक रमणीय के तीन भेद गुणवीय ॥”

ये तीन वाचक, लक्षक और व्यङ्गक शब्द हैं। इसने साथ ही जो शब्द शक्ति अमिधा, लक्षणा और व्यङ्गना का वर्णन है वह पूर्ण रूप से मिलारीदास के 'काव्यनिर्णय' से लिया गया है। लक्षण और उदाहरण दोनों ही 'दास'जी के हैं केवल कहीं कहीं कुछ व्याख्या और उदाहरण और जोड़ दिए गए हैं जिससे 'काव्यनिर्णय' का वर्णन और भी स्पष्ट हो गया है। इसके पश्चात् इसी मयूख के अन्तर्गत काव्य भेद में दृश्य काव्य अर्थात् नाटक का वर्णन है। इसमें नाटकीय पारिभाषिक शब्दों की व्याख्या तथा नाटक के लिए आवश्यक बातों की व्याख्या गलत में दी गई है। इसी प्रसंग में संगीत का उल्लेख है और इसमें राग भेद, ध्वनिभेद, ग्रास, मूर्च्छना, आलाप तथा रागिनियाँ की चर्चा, उनके लक्षण, स्वरूप और उदाहरण अधिकांश तुलसीकृत रामचरितमानस से लिए गए हैं। इसने आगे गद्य काव्य के भेद दिए गए हैं। गद्य के प्रथम तो सप्तमास, अष्टमास और मिश्र भेद किये हैं और फिर प्रथम के अल्पसमास, दीर्घ समास और सक्तर। फिर इनमें से प्रत्येक के कुसुम, शुद्ध, पाटिका आदि भेद वाक्यों की छुटाई, उर्वाई के अनुसार किए गए हैं और इनमें से

सा है। उदाहरण एक ही नहीं, बरन् किसी भी प्रसंग के अन्तर्गत जिनने भी सुन्दर उदाहरण हिन्दी साहित्य में मिल सके हैं उन्हें 'मानु' जी ने एकत्र करके रखा है, इस दृष्टि से यह बहुत बड़ा संग्रह भी है।

लक्षण और उदाहरण दोनों की ही दृष्टि से 'काव्यप्रमाकर' में मौलिक और नूतन सिद्धान्त का निरूपण प्रायः नहीं है। सभी स्थानों पर उपयुक्त लक्षण और उदाहरण अनेक विद्वानों से ग्रहण किये गये हैं, पर एकादश मयूख में मौलिक समीक्षा भी 'काव्य निर्णय' शीर्षक के अन्तर्गत की गयी है। ग्रन्थ का महत्व भूमिका में दिये हुये प्रयोगों से स्पष्ट है जिसमें 'मानु' जी ने लिखा है :—

“इस ग्रन्थ के द्वारा शुद्धकाव्य का पूर्ण ज्ञान हो, यही इसका मुख्य हेतु है और इसने रचने की आवश्यकता विशेषतः इसलिये हुई कि सम्प्रति माया काव्य में ऐसे बहुत थोड़े ग्रन्थ देखने में आते हैं कि जिनके पढ़ने से काव्य सम्बन्धी समस्त विषय सहज ही में ज्ञात हो सकें। बरन् एक को अध्ययन कर लेने पर दूसरे की आवश्यकता उनी ही रहती है तो भी मनोरस सिद्ध नहीं होता। इन कठिनाई को दूर करने के लिए ही इस ग्रन्थ की रचना की गई है।”<sup>१</sup>

संक्षेप में ग्रन्थ का विषय वर्णन इस प्रकार है। प्रथम मयूख में छन्दों का वर्णन ही पूर्ण, वैज्ञानिक और रोचक वर्णन है। छन्दों का अधिक और पूर्ण विस्तार के साथ वर्णन इनके ग्रन्थ 'छन्द प्रभाकर' में है। इनकी छन्द की परिभाषा कितनी रोचक है।

“मस, वरण, गति, गति नियम, अन्तर्हि समता चन्द।

आ पद रचना में मिलें, 'मानु' भनत सुद छन्द ॥”

मात्रा, वर्ण की रचना, निराम, गति का नियम और चरणान्त में गमता विंग भाव्य रचना में पाई जाती है, उन्हें छन्द कहते हैं। छन्द के विषय में दो बातें एकादश मयूख के 'काव्य निर्णय' प्रसंग में दी गई हैं जो काव्यशास्त्र के लिए उपयोगी हैं। प्रथम तो 'मानु' जी ने छन्दों की तालिका में उताया है कि किस रस के वर्णन में कौन छन्द अनुकूल है और कौन प्रतिफल दे। उदाहरणार्थ करुणा रस के वर्णन के लिए अनुकूल छन्द है मालिनी, द्रुतविलम्बित, मन्दान्वित, पुष्पिमात्रा और प्रतिफल दे दोषक छन्द। दूसरी बात यह है कि उन्होंने यह भी बालाया है कि कौन विषय किस छन्द में वर्णन करने से रचना मनोहर होती है। उदाहरणार्थ श्रुतवर्णन, उपाधि चन्द में अच्छा बन पड़ता है इसी

प्रसार नीति-वर्णन, वशस्थविलम् मे, चन्द्रोदय, रयोद्धता मे, वर्षाप्रवास, मन्दाक्रान्ता मे और स्वति, यश, शौर्य आदि का वर्णन शार्दूलनिष्ठीकित और शिखरिणी छन्दों में अच्छा होता है। यद्यपि यह नियम सर्वमान्य नहीं है फिर भी इस विषय पर आचार्यों ने कम विचार किया है कि कौन सा छन्द हमारे भीतर किस प्रकार भावना जगाने में समर्थ होता है। इसका विशेष विचार संगीत श्री रागरागिनियों के भीतर अवश्य हुआ है, जिसका वर्णन 'काव्यप्रभाकर' की द्वितीय मयूख में हुआ है। द्वितीय मयूख के प्रारम्भ में काव्य प्रयोजन तथा काव्य कारण का वर्णन है। काव्य-प्रयोजन के अन्तर्गत, यश, धन, आनन्द, दुःखनाश, चातुरी और वशीकरण को माना है तथा कारिकाकरण में तीन बातों, शक्ति, निपुणता और अभ्यास को। शक्ति पूर्व-स्कार है, निपुणता, व्युत्पत्ति अथवा लोका-ज्ञान है, अभ्यास, अनवरत सेवन है। इसके पश्चात् वे काव्यलक्षण देते हैं। काव्य की परिभाषा 'साहित्य दर्पण' के अनुसार ही 'वाक्य रसात्मक काव्य' है। वाक्य का सम्बन्ध पद से और पद का शब्द अर्थ से है। इसलिए शब्दार्थ निरूपण के प्रसंग में शब्द और अर्थ की व्याख्या करते हुए 'भानु' जी कहते हैं :—

“जो सुनिसे सो शब्द है, समुक्ति परै सो अर्थ।

स्वन्मात्मक वर्णारम्भहु, द्वै विधि शब्द समर्थ ॥

द्वै द्वै इनके भेद पुनि, रसशीघारमणीय।

वर्णारम्भक रसशीघर के तीन भेद गुननीय ॥”

ये तीन वाचक, लक्षक और व्यक्तक शब्द हैं। इसके साथ ही जो शब्द शक्ति अभिधा, लक्षणा और व्यजना का वर्णन है वह पूर्ण रूप से भिलारीदास के 'काव्यनिर्णय' से लिया गया है। लक्षक और उदाहरण दोनों ही 'दास'जी के हैं केवल कहीं कहीं कुछ व्याख्या और उदाहरण और जोड़ दिए गए हैं जिससे 'काव्यनिर्णय' का वर्णन और भी स्पष्ट हो गया है। इसके पश्चात् इसी मयूख के अन्तर्गत काव्य भेद में दृश्य काव्य अर्थात् नाटक का वर्णन है। इसमें नाटकीय पारिभाषिक शब्दों की व्याख्या तथा नाटक के लिए आवश्यक बातों की व्याख्या गद्य में दी गई है। इसी प्रसंग में संगीत का उल्लेख है और इसमें राग भेद, ध्वनिभेद, गान, मूर्च्छना, आलाप तथा रागिनियों की चर्चा, उनके लक्षण, स्वरूप और उदाहरण अधिकांश तुलसीदास रामचरितमानस से दिए गए हैं। इससे आगे गद्य काव्य के भेद दिए गए हैं। गद्य के प्रथम तो सप्तमास, असमास और मिश्र भेद किये हैं और फिर प्रथम के अल्पसमास, दीर्घ समास और सक्क। फिर इनमें से प्रत्येक के तुमु, पुच्छ, पाठिमा आदि भेद वाक्यों की छुटाई, नज़ाई के अनुसार किए गए हैं और इनमें से

भी प्रत्येक के वृत्तगन्धि, अवृत्तगन्धि और सक्तीर्णक नामक उपभेद हैं। यह गद्य काव्य का वर्णन, अम्बिकादत्त व्यास की गद्य काव्य मीमांसा के आधार पर किया गया है जिसके भेदों का एक वृत्त भी अन्त में दिया है और काव्य के तीन गुणों का उल्लेख है।

तृतीय मयूर नायिका भेद पर है जिसमें पद्यमय लक्षणों के साथ-साथ गद्य में व्याख्या भी दी गई है और उदाहरण छूटे हुए और सुन्दर काफी सख्या में दिये गये हैं। इसमें नायिका का वर्णन, जाति, प्रकृति, स्वभाव, धर्म, अवस्था के अनुसार भेदों का वर्णन है और नायक के भी पति, उपपति, वैश्विक तथा पति के पाँच भेद अनुमूल, धृष्ट, शठ, दक्षिण तथा अनभिज्ञ आदि हैं। अन्त में इसके भेदों के वृत्त दे दिये गये हैं।

चतुर्थ मयूर में उद्दीपन विभाग का वर्णन है इसके अन्तर्गत सप्ता, सप्ती, वृत्ती, वन उपवन, पटभृत्, पवन, चन्द्र, चन्द्रिका, चन्दन, कुसुम, पराग इन गारह मुख्य उद्दीपनों का सुन्दर और पूर्ण वर्णन है। पचम मयूर में अनुभाव का वर्णन है जिसमें शालिक, कायिक और मानसिक अनुभावों तथा द्वादश हावों का वर्णन है, यह वर्णन अधिक स्पष्ट नहीं है। छूटे और सातवें मयूरों में सचारी और स्थायी भावों का और अष्टम मयूर में रसा का वर्णन है और नवम मयूर में अलंकारों का। इनमें उदाहरण सुन्दर हैं यही कहा जा सकता है। विवेचन में कोई नवीनता नहीं। नवम मयूर के अन्त में न्याय-दर्पण में ३६ न्यायों का वर्णन है जो प्रायः काव्य में प्रयुक्त होते हैं, जैसे, तिलतदुल, अरण्यरोदन, क्षीरनीर आदि। इनके लक्षण और उदाहरण रोचक हैं। दशम मयूर में दोषों का वर्णन है जिसमें शब्द-दोष, वाक्य दोष, अर्थ दोष, और रस दोषों के कुछ भेद कहे गये हैं। दोषों का वर्णन पूर्ण नहीं है, क्योंकि 'मानु' जी ने अधिक दोषों का वर्णन करना कवियों को हतोत्साह करना समझा है।

एकादश मयूर का विषय काव्यनिर्णय है। इसमें प्रथम तो मंगलाचरण निर्णय में, प्रथ के आदि की स्तुति का निर्देश है और उसके पश्चात् साहित्य और काव्य का रुढ़ प्रयोग समानार्थी बताया है, यद्यपि इन दोनों के क्षेत्र में भिन्नता है, पर प्रायः व्यवहार पर्यायवाची शब्द के रूप में होता है अतः इस प्रथ में भी इसी प्रकार साहित्य काव्य के अर्थ में प्रयुक्त है। लक्षणनिर्णय के प्रथम में 'मानु' जी ने लक्षण की विशेषतायें, सीमा और दोष बताये हैं। 'असाधारण धर्मों लक्षण'—के अनुसार "छिरी वस्तु के मुख्य धर्म के प्रगट होने के गायन को लक्षण कहते हैं," यह परिभाषा उन्हेनी मानी है। इतना अत्राति, अतिव्याप्ति, असम्भ, व्यर्थ विशेषण, अन्यो-वाच्य आदि दोष 'मानु' जी ने माने हैं। यह

प्रसंग यथार्थ में काव्यशास्त्रकारों के लिए विशेष उपयुक्त है, क्योंकि के लिए उतना नहीं, क्योंकि यह प्रसंग काव्य का उतना समीपी नहीं जितना कि शास्त्र का ।

छंद निर्णय में 'भानु' जी ने यह बताया है कि किस रस और प्रसंग के लिए कौन छंद उपयुक्त है और कौन विरोधी है । इसका उल्लेख छंद के प्रसंग में हो चुका है । काव्य लक्षण निर्णय प्रसंग में 'भानु' जी ने काव्य के अनेक लक्षणकारों की परिभाषाओं पर विचार किया है । मम्मट की परिभाषा को व्यर्थ विशेषण दोष युक्त और दंडी का अति-व्याप्ति दोष युक्त माना है । इसी प्रकार विद्यानाथ, भोज, जयदेव, वाग्भट्ट, धामन, आदि संस्कृत के आचार्यों की परिभाषाओं को भी दोषयुक्त बताया है । पंडितराज जगन्नाथ की 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्य' परिभाषा को दोषी बताया है, क्योंकि इसमें शब्द के स्थान पर भानु जी के विचार से वाक्य होना चाहिए, काव्य वाक्य होना चाहिए यह ठीक है पर यदि किसी शब्द मात्र से ही रमणीय अर्थ निकले तो वह काव्य अवश्य है । सबसे पूर्ण और सुन्दर लक्षण उन्होंने महापान विश्वनाथ का 'वाक्य रसात्मकम् काव्य' माना है । पर इसमें रस शब्द की व्याख्या में मतभेद हो सकता है । और रसविहीन, अलंकार युक्त, चमत्कार पूर्ण वाक्य को हम काव्य नहीं मान सकते हैं अतः यद्यपि 'भानु' जी ने इसको सबसे उपयुक्त लक्षण माना है, पर यथार्थ में सबसे निर्दोष परिभाषा पंडित राज जगन्नाथ की ही है ।

काव्य कारण निर्णय प्रसंग में 'भानु' जी ने मराठी के लेखक चिपलूकर के इस सिद्धांत का उद्धरण किया है कि काव्य के लिए केवल प्रतिभा ही पर्याप्त है । यथार्थ में शक्ति, निपुणता और अभ्यास तीनों की ही आवश्यकता है, अन्यथा काव्य बन नहीं सकेगा । 'काव्यस्वरूप निर्णय', में उन्होंने शब्द और अर्थ को काव्य का शरीर, व्यंग्य को जीवात्मा और रस को परमात्मा माना है । अलंकार और गुण को कोई स्थान ही नहीं दिया अतः केवल अलंकार या गुण युक्त तथा व्यंग्य विहीन कविता नहीं हो सकती । अतः यह स्वरूप निर्णय दोष पूर्ण है ।

इसी मयूख के अन्तर्गत पुनः 'वाक्य निर्णय' आता है । इसमें भेदोपभेद-सम्यग्धी अनेक मत 'भानु' जी देते हैं । आनन्दवर्द्धनाचार्य ने प्रथम व्यंग्य और वाक्य भेद माने हैं फिर व्यंग्य के दो भेद 'व्यंग्य प्रधान च' और व्यंग्य अधिष्ठान गुणीभूत व्यंग्य । पंडितराज ने व्यंग्य, गुणीभूत व्यंग्य, शब्द निष्ठ और अर्थनिष्ठ चार भेद माने हैं । विश्वनाथ ने तीन भेद, चिन्ता ( उच्यते ), गुणीभूत व्यंग्य ( मध्यम ), चिन्ता ( अक्षर ) काव्य माने हैं ।

यही आचार्य भिखारीदास को भी मान्य है। मम्मट ने व्यग्य, गुणीभूत व्यग्य, और चित्र व व्यग्य भेद माने हैं। इन सभी का निष्कर्ष यही है कि यथार्थ में ध्वनि, गुणीभूत व्यग्य और चित्र ये तीन ही वाक्य के भेद हैं। इसके बाद ध्वनि भेद निर्णय है। ध्वनि भेद के अन्तर्गत किसी किसी लोगव या टीकाकार ने मूलभेद ५१ मानकर कुल भेद ३४०६२३६०० तक माने हैं, पर 'भानु' जी को मुख्य १८ भेद ही मान्य हैं; जिनका उल्लेख उन्होंने कोष्ठक द्वारा कर दिया है। नायिका भेद निर्णय में कोई विशेष बात नहीं है, इसकी विशेष सूचना 'भानु' जी की 'नायिका भेद शकावली' में मिलती है। इसी प्रकार रस और अलंकार लक्षणों के प्रसंग भी साधारण हैं। इसके पश्चात् कवि शिक्षा पर अनेक प्रसंगों द्वारा उल्लेख है, जिससे यह प्रगट होता है कि कवि-परिपाटी में अनेक वस्तुओं का वर्णन किस प्रकार किया जाता है। यहाँ पर यह बात स्मरणीय है कि कवि शिक्षा के विषय को केशवदास के बाद और किसी भी कवि ने इस रूप में नहीं लिखा। कवि-परिपाटी का वर्णन 'भानु' जी का बड़ा ही पूर्ण और सुन्दर है। साथ ही साथ इसमें काव्य के लिये आवश्यक ज्ञान का बड़ा विस्तृत भांडार है। इसने अन्तर्गत सख्या शब्दकोश, समस्या पूर्ति विवरण, और उसके पश्चात् द्वादश मयूख में कोष और लोकोक्ति संग्रह इस प्रसंग को पूर्ण और बड़ा उपयोगी बना देते हैं।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि 'काव्य प्रभाकर' काव्य की आवश्यक सामग्री और ज्ञान का भंडार है और एक स्थान पर इतना ज्ञान भंडार घुटाने में जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' जी यथार्थ में उबे सफल हुए हैं। कवियों, साहित्यमर्मज्ञों और साहित्य के विचारार्थियों के लिए यह ग्रन्थ एक बृहत् कोष का काम करता है।

### भगवानदीन 'दीन' की 'अलंकार मंजूषा'

'अलंकार मंजूषा' का प्रथम प्रकाशन स. १६७३ वि० में हुआ था। अलंकार सम्बन्धी अनेक ग्रन्थों में इसका बहुत अधिक प्रचार रहा। यह 'अलंकार मंजूषा' चार पटलों में विभाजित है। प्रथम शब्दालंकार पटल है, जिसमें १० अलंकार हैं। द्वितीय अर्थालंकार पटल है जिसमें भीतर भेदा के अतिरिक्त १०८ अलंकार हैं, तृतीय उभया लंकार पटल है जिसमें अन्तर्गत ससृष्टि और सवर अलंकार तथा उनके भेदों का वर्णन है। रसवादिक अलंकारों को 'दीन' जी नहीं मानते हैं, अतः उनका वर्णन नहीं है। चतुर्थ पटल, दोष कोष है जिसमें भीतर अनुप्रास के तीन दोष, प्रतिष्ठाभाव, नेपथ्य और वृत्ति विरोध और यमक के दोष, शब्दालंकार दोष में रम्ये गये हैं तथा अर्थालंकारों में उपमा के भेद सहित ११ दोष, उत्प्रेक्षा, समासोक्ति और अन्योक्ति के दोष हैं।



दीन जी ने ग्रन्थकारों के लक्षण दोहे में दिए हैं और उदाहरण, दोहा, चौपाई, सवैया, कवित्त, छन्द, वरवै आदि छन्दों में। अलंकारों के लक्षणों को उन्होंने विवरण-द्वारा स्पष्ट किया है और किसी भी अलंकार की विशेषता अथवा दूरे सादृश्य रखने वाले अलंकार से अन्तर को सूचना में प्रकट किया है। लक्षण के दोहे सर्वत्र पूर्ण स्पष्ट नहीं हैं, पर विवरण से खुल जाते हैं। उदाहरणों की रोचकता 'दीन' जी की अलंकार मञ्जूषा में अद्वितीय है। उन्होंने हिन्दी के सभी उत्कृष्ट कवियों की रचनाओं से चुन-चुनकर उदाहरण जुटाये हैं और बहुत से अलंकार तो उदाहरणों की रमणीयता के द्वारा स्मृति पर स्थाई प्रभाव डालते हैं। 'दीन' जी ने लक्षण को पूर्णरूप से हृदयगम कराने के लिए उदाहरणों को काफी सख्या में उद्धृत किया है और वे बड़े सुन्दर उदाहरण हैं, कवित्त और सरसता 'अलंकार मञ्जूषा' के उदाहरणों में मली मौँति विद्यमान हैं, हों कहीं यही उन्होंने पूरे पद न लेकर केवल एक या दो चरण ही रखे हैं जिसका कारण यह है कि उन्हीं चरणों में ही अलंकार का लक्षण घटित होता है अन्य चरणों में नहीं। इस दृष्टि से इसमें कोई हानि नहीं; पर, एक दो स्थलों में उपस्थित किये गये उदाहरण लक्षणों से मेल नहीं खाते। जैसे सम तद्रूप रूपक के उदाहरण में निम्नलिखित सवैया है :—

‘छोड़ करै छिति मटल को सप ऊपर यों मतिराम भये हैं ।  
पानिप को सरसावत है सिंगरे जग के मिटि ताप गये हैं ॥  
भूमि पुरन्दर भाऊ के हाथ पयोदन ही के सुकाज ठये हैं ।  
पंथिन के पथ रोकिये को बने बारिद घृन्द घृथा उनये हैं ॥’

इसमें अन्तिम पंक्ति के द्वारा मथार्थ में 'दीन' जी के ही लक्षण<sup>१</sup> के अनुसार पाँचवाँ प्रतीप होना चाहिए, अतः इसमें रूपक का नहीं बरन् प्रतीप का प्राधान्य है, फिर यदि तीसरी पंक्ति में रूपक माना जाय तो भी तद्रूप का लक्षण नहीं उतरता, क्योंकि तद्रूप रूपक में अपर, दूसरा, अन्य आदि शब्द आना आवश्यक है अतः उपर्युक्त उदाहरण निवारणीय है।

१. 'अलंकार मञ्जूषा' पाँचवाँ संस्करण सम तद्रूप रूपक पृ० २० ।

२. उपमेय के मुकाबले ब्यर्थ होय उपमान ।

पद्यम मेव प्रतीप को ताहि कहत गुनवान ॥

इसी प्रकार 'अत्यन्तातिशयोक्ति' का लक्षण है कि जहाँ हेतु के प्रथम ही कार्य प्राप्त होवे ।<sup>१</sup> इसमें और उदाहरणों के साथ एक उदाहरण यह भी है ।

पद पत्थारि जल पान करि आपु सहित परिवार ।

पितर पारि करि प्रसुहि पुनि सुदित गयउ लै पार ॥

इसमें कार्य है 'पितर पार करना' और पितर पार करने का कार्य गम के पार उतार के पहले हुआ है, पर यह हेतु नहीं है । हेतु तो है 'पद पत्थारि' जो क्रमानुसार कार्य के पहले है ही, अतः उदाहरण, लक्षण के उपयुक्त नहीं है । इस छंद में तो पार का दो प्रसंगों में प्रयोग ही चमत्कार पूर्ण है ।

लक्षणों में एक आद्य स्थल पर 'दीन' जी ने प्रयोग के अनुसार परम्परा से अधिन ध्यानक परिभाषा दी है जैसे स्मरण अलंकार के प्रसंग में ।

इसकी परिभाषा यों है :—

‘कहु लखि, कहु सुनि, सोचि कहु सुधि आवै कहु खास ॥

सुमिरन ताको आखिपु सुधवर सहित हुलास ॥”

इसी का विवरण देने हुए, दीन जी ने लिखा है,—

“यन्नि प्राचीन आचार्यों ने इस अलंकार की परिभाषा ऐसी लिखी है कि :—

“सदय वस्तु लखि सदय की सुधि आवै जेहि और ।

सुमिरन भूपन तेहि कहै सकल सुकवि सिर गौर ॥”

परन्तु हिन्दी साहित्य में ऐसे उदाहरण मिलते हैं जिनसे जान पड़ता है कि प्राचीनों का यह लक्षण पर्याप्त नहीं है । इसीसे हमने इस अलंकार की नवीन परिभाषा गढ़ी है । कारण यह है कि या तो इसकी अलंकार ही न मानना चाहिए या अलंकार मानना ही है तो केवल सदय वस्तु को दंगर सदय वस्तु की सुधि आने में ही क्यों माना जाय ! शन दशाश्रु में क्यों न माना जाय ?”

—(अलंकार मनुष्या पृ० ६६)

रंग प्रकार का कविता द्वारा लक्षणों का विकास आवश्यक है । आचार्यों का उत्कृष्ट

१ जहाँ हेतु से प्रथम ही प्रगट होना है कार्य ।

आपन्तातिशयोक्ति तेहि कहै सकल कविराज ॥

—अलंकार मनुष्या पृ० ६४ ।

गुण न होने हुए भी 'अलंकार मञ्जूषा' उपयोगी पुस्तक है और 'दीन' जी की काव्य रसिकता का योनिभूत है। 'अलंकार मञ्जूषा' की अंतिम विशेषता यह है कि हिन्दी के साथ साथ पारसी और कहीं कहीं अंग्रेजी के सदृश अलंकारों के नाम भी देते चले हैं। ✓

## रामशंकर शुक्ल 'रसाल' का 'अलंकार पीयूष'

डा० 'रसाल' का 'अलंकार पीयूष' बड़े परिश्रम और अध्ययन का परिणाम है। लगभग सभी प्रमुख हिन्दी और संस्कृत के ग्रंथों का सहारा लेकर यह ग्रंथ लिखा गया है और उनकी आलोचना भी की गई है, पर इसका स्थान अलंकार पर लिखे गये अन्य ग्रंथों से भिन्न है और यह अपनी दिशा में अकेला ग्रंथ है। यह डा० रसाल के थीसिस 'हिन्दी अलंकारशास्त्र का विकास' (Evolution of Hindi Poetics) के आधार स्वरूप है और उसी का परिष्कृत भाग है (देखिए अलंकार पीयूष, प्रार्थक, —'लेखक के दो शब्द')। इस ग्रंथ में अन्य लक्षण ग्रंथों की भाँति केवल अलंकारों के लक्षण और उदाहरण ही नहीं दिये गये बल्कि ऐसी विशेषताएँ हैं जो अन्य ग्रंथों में नहीं हैं। प्रथम तो इसमें सत्त्व में संस्कृत और, उद्धृत ही सत्त्व में, हिन्दी अलंकारशास्त्र का इतिहास दिया गया है जिससे यह स्पष्ट हो जाता है कि अलंकार का महत्त्व किस युग में किस प्रकार का रहा है और रस, ध्वनि आदि का इससे क्या सम्बन्ध है। द्वितीय, इसमें अलंकारों की सूचना में संस्कृत और हिन्दी लेखकों के द्वारा जो विकास किया गया है उस पर भी प्रकाश है, तृतीय, इसमें अलंकारों के वर्गीकरण का प्रयत्न जो कुछ भी किया गया है उसकी भी आलोचना है और अलंकारों के मूल आधार और कारणों के निश्चय करने का प्रयत्न है। चतुर्थ, प्रत्येक अलंकार के लक्षण, प्रकार आदि से सम्बन्ध वाला जो मतसाम्य, मत वैपम्य अथवा विकास है, उसे भी स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है। पंचम, इसमें अलंकारों के भेदों और प्रभेदों का पूर्ण विवरण मिलता है। इसमें यह भी पूर्ण रीति से समझाया गया है कि एक अलंकार और उसी से सादृश्य रखने वाले दूसरे अलंकार में क्या भेद है और इस प्रकार अलंकार का पूर्ण और निस्तुत ज्ञान इससे हो सकता है। षष्ठ, वहीं अपने नवीन वर्गीकरण, नवीन आधार और नवीन अलंकारों का भी निर्देश 'रसाल' जी ने किया है। उदाहरणार्थ मणकीतुल के वैचित्र्य विनोद, व्यपस्था वैचित्र्य, गुप्तोद्घाटन, रचन उभता, निगमा, वाक्यल आदि, तथा मिश्रालंकार जो उभयालंकार से भिन्न है, आद्युप्रास,

१ मिश्रालंकार सम्बन्धी विस्तृत विवेचन 'साहित्यपरिचाय' के मिश्रालंकार के साथ किया जायगा।

संपालङ्कार आदि । सतम ग्रामने मय मे ही व्याख्या की है और उदाहरण रूप में बहुत ही कम पत्र दिया है इसलिए ग्रय विवेचनात्मक अधिक है । 'अलङ्कार पीयूष' में उपस्थित अनेक निचारों, भेदों और वर्गीकरण से चाहे सभी विद्वान् सहमत न हों, पर यह मानना पड़ेगा कि इसमें लेखक ने एक एक अलङ्कार पर काफी तुलनात्मक अध्ययन किया है और हिन्दी और संस्कृत के प्रमुख ग्रन्थों के मतों का उल्लेख किया है । इस प्रकार यह विद्वत्ता पूर्ण ग्रन्थ है ।

'अलङ्कार पीयूष' के दो भागों, पूर्वाह्न और उत्तराह्न में, काव्यालङ्कार की सामान्य बातों का वर्णन है । काव्यालङ्कार या काव्यशास्त्र के वर्णन विषय, इसका महत्त्व और इतिहास अलङ्कार शास्त्र का विकास, अलङ्कारों की संख्या का विकास, वर्गीकरण और मूलतत्त्व आदि देने के बाद शब्दालङ्कार, रसालङ्कार, भाषालङ्कार और कुछ अर्थालङ्कारों का वर्णन है । उत्तराह्न में शेष अर्थालङ्कार तथा भाषालङ्कारों का वर्णन है । तथा कुछ ऐसे अलङ्कारों का निर्देश है जो कुछ लेखकों ने लिये हैं पर अधिकारा लेखकों ने जिन पर विचार नहीं किया है ।

काव्यालङ्कार शब्द को काव्यशास्त्र के अर्थ में प्रयुक्त करते हुए रसालङ्कार ने इसे शास्त्र और कला दोनों के ही अन्तर्गत रक्खा है क्योंकि इसके अर्थ विषयों के अन्तर्गत सैद्धान्तिक शास्त्र और व्यावहारिक विज्ञान दोनों ही हैं । काव्य की परिभाषा, काव्यात्मा, काव्यभेद, काव्यरस आदि सैद्धान्तिक शास्त्र के अन्तर्गत हैं, पर काव्य सौन्दर्य, गुण, दोष, कवि-परम्परा आदि व्यावहारिक कला के अन्तर्गत हैं जिनका जानना कवियों के लिये आवश्यक है । फिर भी यह शास्त्र है कला नहीं, क्योंकि काव्यशास्त्र का साधारण उपयोग काव्य-तत्त्व ज्ञान ही रहता है, कवि बनाना नहीं । अतः कला सम्बन्धी ज्ञान कवि शिक्षा के ही अन्तर्गत कहा जा सकता है जो कि सभी काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों में नहीं है । हाँ, काव्यमूल्यलता, अलङ्कार शेषर, कविप्रिया आदि ऐसे ग्रन्थ अत्यन्त ही पिनम काव्य कला की बातें भी आ जाती हैं । यह वह शास्त्र है कि जिसमें पूर्णता प्राप्त करने के लिये सभी शास्त्रों के ज्ञान की आवश्यकता है ।

अलङ्कार शास्त्र का ज्ञान काव्य में मनोरंजन लाने के लिए है । इस दृष्टि से 'रसालङ्कार' जी ने अलङ्कारों का महत्त्व सबसे अधिक सिद्ध किया है । भाषा का अलङ्कार करने और काव्य में वैचक्षण्य लाने के लिये अलङ्कारों की यही आवश्यकता है । उक्तिवैविध्य के द्वारा ही कवि का वाचक भ्रमर होता है विचार का माधुर्य काव्य के लिए उतना

प्राप्यपय नहीं विना उक्ति वैचित्र्य । इसी प्रकार 'रसाल' जी का कथन है कि रस, भावादि की प्रधानता भी काव्य में अपना विशेष स्थान नहीं रखती, उसका यथार्थ क्षेत्र तो नाटक है, इसीलिए काव्यशास्त्र के ग्रन्थों में अलंकार ही प्रधान परतु है ।<sup>१</sup> 'रसाल' जी का यह तर्क विश्वसनीय तो है, पर संस्कृत काव्यशास्त्र के आचार्य काव्यात्मा की खोज करने करते जित तथ्य पर पहुँचे थे, वह प्रकट करता है कि अलंकार, काव्य का प्रधान अंग नहीं । यहाँ तक कि मम्मट ने अपनी परिभाषा में तो 'सगुणावनलकृती' कह कर अलंकारों की अप्रधानता सिद्ध ही कर दी है । और काव्यात्मा के नवीन खोजियों ने ध्वनि और रस को ही काव्य में प्रधान माना है, अलंकारों को महत्व नहीं दिया है । 'रसाल' जी अलंकारों के प्रतिपादन में 'वैलक्षण्य' का आधार लेते हैं पर यह वैलक्षण्य या उक्ति वैचित्र्य ध्वनि के अन्तर्गत भी है । अतः अलंकारों के विषय में रसाल जी का मत यही सिद्ध करता है कि वे प्रारम्भिक अलंकारशास्त्रियों, भामह, दंडी आदि के ही मतानुयायी हैं । व अलंकारों का प्रयोग मात्र काव्य के लिए भी आवश्यक मानते हैं ।

शब्दालंकारों के आधारभूत सिद्धान्तों पर विचार करते हुए 'रसाल' जी ने यह दिखाया है कि पुनरुक्ति (जो वृत्तानुक्ति, पदवृत्ति और शब्दावृत्ति के रूप में प्रकट होती है), प्रयत्नलाघव (जिसमें उच्चारण-सुगमता के आधार पर वृत्तियों का निरूपण हुआ है), ध्वनिसाम्य (जिसके आधार पर अनुप्रास का जन्म हुआ है), कौतुक-कौतूहल प्रियता (जो चित्रकाव्य का आधार है), तथा जटिलता और उलझन प्रियता (जो कि प्रहेलिका, दृष्टिकूट आदि को जन्म देता है), अलंकार के आधार हैं । अन्तिम प्रवृत्ति न केवल शब्दालंकार के ही मूल में है बल्कि अनेक अर्थानुसार जैसे, अन्योन्यप्रति, रूपकालिखकोक्ति, परमकोक्ति, समालोक्ति आदि के भी मूल में उपस्थित मिलती है । अलंकारों के विषय में रसाल जी का अपना विचार चाहे जो कुछ हो, पर वह आगे चलकर अन्य आचार्यों के मतानुसार इस बात को प्रमाण कर देते हैं कि काव्य सौंदर्य के दो रूप हैं एक अन्तरंग, जिसमें काव्य की आत्मा या प्राण का निरूपण करके रस, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि सिद्धान्त खड़े किये गये हैं और दूसरा बहिरंग सौंदर्य है जिसमें अलंकार के सकीर्ण रूप उपमादि पर विचार किया जाता है ।<sup>२</sup> यही मत यथार्थ में सर्वमान्य है ।

१ 'अलंकार पीयूष' पृ. १८ ।

२ 'अलंकार पीयूष' पृ. २८ ।

अलंकारशास्त्र के इतिहास का प्रसंग बहुत कुछ पोद्दार जी की 'रसमञ्जरी' के आधार पर है और कुछ उद्धरण 'अलंकारमञ्जरी' के आधार पर हैं, जैसा कि उन्होंने (पोद्दार जी ने) अपने 'अलंकारमञ्जरी' के प्राक्कथन में पृष्ठ "अऊ" और "अए" पर दिखलाया है। मेरी ममङ्ग में वह आवश्यक अध्ययन और विचार-साम्य का परिणाम हो सकता है, क्योंकि रसाल जी के ग्रन्थ में भी पर्याप्त अध्ययन और नवीन रोज तथा विचार की मात्रा विद्यमान है।

संस्कृत काव्यशास्त्र का विकास दिग्गते हुए रसाल जी ने कहा है कि रीति एवं गुण सिद्धान्तों का प्रभाव अर्थालंकारों पर कुछ भी नहीं पड़ा, हों उनका आन्तरिक शब्दालंकारों पर अवश्य छा गया। और रीति और गुण के आधार पर नृत्यनुपास का प्रचलन प्रचार बढ़ा। रीति और वृत्ति में अधिकांश आचार्य भेद नहीं मानते। रीति और गुण यथार्थ में शब्दों से सम्बन्ध रखते हैं। अतः अर्थालंकार पर उसका प्रभाव पड़ ही क्या सकता है।

हिन्दी अलंकारशास्त्र का इतिहास बहुत संक्षेप में 'अलंकार पीयूष' में है और वह भी अधूरा है। इसके अन्तर्गत रसाल जी ने देव को केवल अलंकार पर लिखने वाला आचार्य बताया है। जब कि 'काव्य रसायन' और 'भान विलास' आदि ग्रन्थ रस और ध्वनि दोनों पर प्रकाश डालने वाले ग्रन्थ हैं। इसमें हिन्दी के अनेक प्रमुख आचार्य जैसे चिन्तामणि त्रिपाठी, सूरति, श्रीपति, सुन्दरदेव आदि का वर्णन है ही नहीं। 'अलंकार पीयूष' में प्रायः वर्णन संस्कृत के ही आधार पर है। हिन्दी के कवियों में केशव, मनिराम, भूपण, पद्माकर, और ललितराम का ही नामःप्रायः देगने से मिलता है, अन्य का नहीं। अनेक स्थानों के विवेचन में उदाहरणों की कमी बहुत खटकती है। उदाहरणों का होना विवेचन और विशेषकर तुलनात्मक प्रकरणों में आवश्यक जान पड़ना है।

तुल्य का विवरण रसाल जी ने 'काव्यनिर्णय' का आधार लेते हुए उड़े व्यापक रूप में दिया है। वे मानिक उद्धरणों के अन्तर्गत तुल्य का होना आवश्यक ही नहीं, परन्तु अनिवार्य मानते हैं। इस सम्बन्ध में इतना ही कहा जा सकता है कि आन्तरिक जब कि अतुल्य कविता का इतना अधिक प्रचार है, रसाल जी के इस विचार से महमत होने वाले अधिक व्यक्ति नहीं होंगे। तुल्य के सम्बन्ध के व्यापकतात्मक और मनभाषात्मक वर्गीकरण अधिक

समीचीन दृष्टिगत नहीं होने, क्योंकि एक या वाक्य के सौष्ठव से उतना सम्बन्ध नहीं है जितना वाक्य की शुद्धता से, अतः उसका तो स्थान सर्वत्र ही है और दूसरे का स्थान यानी योनी या गवभी काव्य के अन्तर्गत नहीं हो सकता ।

‘पुनरुक्तिवदामास’ अलंकार के सम्बन्ध में रसाल जी का कहना है कि इसका सम्बन्ध मूलतः अर्थ से है, शब्द से नहीं, अतः इसे एक प्रकार का अर्थालंकार ही मानना ठीक है । अन्य आचार्यों के मतानुसार यह शब्दालंकार ही माना गया है । यथार्थ में पुनरुक्तिवदामास’ है शब्दालंकार ही, क्योंकि यह शब्दचमत्कार है, इसका प्रमाण यह है कि यदि उस शब्द के स्थान पर उसका पर्याय शब्द रग दिया जाय तो वह चमत्कार जाता रहता है । उदाहरणार्थ :—

‘अली और गूजन लगे, होन लगे दल पात’ में ‘अली’ और ‘दल’ शब्दों का चमत्कार है, इन्हीं के अर्थवाले अन्य शब्दों में यह चमत्कार नहीं । अतः इसे शब्दालंकार मानना ही उचित है ।

रसाल जी ने ग्रन्थभर में इस बात का पालन किया है कि अपने मत के साथ-साथ अन्य आचार्यों के मतों का भी उल्लेख और सम्मान हो, इस प्रकार उन्होंने अपना मत लादने का प्रयत्न नहीं किया । अलंकारों के लक्षण अनेक प्रमुख आचार्यों के आधार पर देने से उनके विभिन्न रूप स्पष्ट हो गये हैं और प्रत्येक अलंकार-सम्बन्धी धारणा में क्या विकास हुआ है, यह भी स्पष्ट हो गया है । पर ‘पोहार’ जी की भाँति रसाल जी के भी स्वरचित उदाहरण, अधिक रमणीय नहीं । आचार्यों को प्रासद कवियों की कविता से सुन्दर उदाहरण चुनना चाहिए, वे अधिक उपयुक्त और विषय को स्पष्ट करने वाले हो सकते हैं । रसाल जी ने उदाहरण के माद व्याख्या द्वारा लक्ष्यों को या विशेषताओं को स्पष्ट करने का भी प्रयत्न नहीं किया इसलिये वे उपयुक्त या अनुपयुक्त हैं इसकी जँट भी नहीं हो सकी । इतना होने पर भी ‘अलंकार पीयूष’ उदा हो विद्वत्ता और विचार पूर्ण ग्रन्थ है और हिन्दी अलंकारशास्त्र के ग्रन्थों में इसका अपना गौरव है ।

### सीताराम शास्त्री का ‘साहित्य-सिद्धान्त’

सीताराम शास्त्री के ‘साहित्य सिद्धान्त’ की रचना स० १६८० वि० में हुई । ‘साहित्य सिद्धान्त’ पुस्तक का प्रकाशन पर, हिन्दी में, लिखी गई है जो कि शास्त्री जी के स्वरचित ‘साहिपोद्देश्य’ नामक संस्कृत ग्रन्थ का आधार ग्रहण किये हुए है । फिर भी यह स्वतन्त्र ग्रन्थ है और ‘साहित्योद्देश्य’ से अधिक विस्तृत और स्पष्ट है । ग्रन्थ का मूल आधार

अनेक सस्कृत ग्रन्थ हैं जिनके विचारों के अनुसार इसकी रचना हुई अथवा जिनके उदाहरण इसमें आये हैं। इसमें प्रमुख आचार है, भागवत, अग्निपुराण तथा भरत, नागोनी भट्ट, प्रदीप, उद्योत, वामन, विश्वनाथ, गोविन्द ठाकुर आदि अनेक विद्वानों के ग्रन्थ; पर मुख्य रूप से 'वाचस्पति' ही की समस्याओं और उसकी विवेचना-पद्धति का प्रतिपादन किया गया है।

सस्कृत साहित्य शास्त्र में अपनाये गये तेरह पदार्थों का वर्णन विवरण-पूर्वक इस ग्रन्थ में है। ये तेरह पदार्थ ये हैं १. काव्य, २. शब्द, ३. अर्थ, ४. वृत्ति, ५. गुण, ६. दोष, ७. अलंकार, ८. रस, ९. भाव, १०. स्थायीभाव, ११. विभाव, १२. अनुभाव, १३. सचारीभाव। सम्पूर्ण ग्रन्थ तीन प्रकरणों में विभाजित है। प्रथम उपोद्घात प्रकरण है, जिसमें इन सभी पदार्थों का परिचय दिया है, द्वितीय स्वरूपनिर्णय प्रकरण है इसके अन्तर्गत उत्तम—ध्वनि-अधान काव्य, मध्यम—गुणीभूतकव्य और अधम—ध्वनिहीन, तीन कोटि के काव्यों के स्वरूप का स्पष्टीकरण है। प्रायः इस दूसरे प्रकरण में प्रथम प्रकरण के अनेक प्रसंग आ गये हैं इसमें ध्वनि के अनेक भेद उनकी तानिनायें तथा रसानुभूति का विवेचन भी है और भाषा—रसों के भेद एवं नवों रस के विभाव, अनुभाव, सचारी, स्थायी भावों की सूची है। तृतीय, 'व्यजना स्थापनप्रकरण' है जिसके अन्तर्गत व्यचना की सर्वोत्कृष्टा प्रतिपादित की गयी है। व्यजना ने सम्बन्ध में किये गये अनेक मतों, वादों और शकाओं का उत्तर दिया गया है और इस प्रकार पुस्तक में प्राचीन साहित्य शास्त्र सम्बन्धी अनेक समस्याओं को उठाने का प्रयत्न किया गया है, पर यह शका समाधान सस्कृत ग्रन्थों और विशेष कर मम्मट, के आचार पर है।

पुस्तक की उपादेयता हिन्दी के माध्यम से सस्कृत वाच्यशास्त्र पढ़ने वाले विद्यार्थियों के लिए विशेष है, हिन्दी के विद्यार्थी जो तो इसकी शब्दावली और प्रतिपादन-पद्धति नहीं ही उलझी हुई जान पड़ेगी। जो समस्याएँ उठाई गई हैं उनका समाधान सन्तोषकारी नहीं है। पठितांक पद्धति पर यह ग्रन्थ लिखा गया है और यद्यपि यह सस्कृत वाच्य शास्त्र की सभी समस्याओं को सामने रखा है फिर भी आधुनिक रीति-प्रथा में उसकी गरज नहीं हो सकती। आधुनिकता इसी बात में ही दीखती है कि वह हिन्दी ग्रन्थ में है अन्यथा उदाहरण तक सस्कृत के ग्रन्थों से ही है हिन्दी विज्ञान का एक भी उदाहरण नहीं है।



## अर्जुनदास केडिया का 'भारतीभूषण'

'भारतीभूषण' सेठ अर्जुनदास केडिया को लिखी अलकारों की सुन्दर पुस्तक है। अलकार पर पाई जाने वाली अनेक पुस्तकों में, विवेचन, परिभाषा और उदाहरण की दृष्टि से यह बड़ी ही उत्तम है। रीतिकाल में लिखी गई पुस्तकों में और उसके पश्चात् भी उसी परम्परा के ग्रन्थों में प्रायः लक्षण भी पद्य में ही दिये गये हैं, साथ ही लक्षण अनुपाद होने के कारण पूर्ण और स्पष्ट नहीं हैं, अधिकांश ग्रन्थों में उदाहरण भी पर्याप्त माना में नहीं है। इस ग्रन्थ में इन दोनों त्रुटियों को दूर कर दिया गया है। अतः अलकार शिक्षा के लिए यह ग्रन्थ बड़ा ही उपयोगी और शुद्ध है। इस ग्रन्थ की अनेक विशेषताओं का, जिनकी ओर कि ग्रन्थकार ने स्पष्ट ही सचेत कर दिया है उल्लेख पर देना, इस पुस्तक का महत्व हृदयगम करने के लिए आवश्यक है।

'भारतीभूषण' में लेखक ने उन मूल अलकारों के भी लक्षण लिखे हैं और उनके अनेक भेदों के भी, जब कि प्रायः ग्रन्थों में मूल अलकारों के लक्षण न देकर उनके भेदों के लक्षण ही दिये गये हैं। मूल अलकार की परिभाषा देना उसके पूरे विस्तार को हृदयगम करने पर ही सम्भव हो सकता है। अतः लेखक की यह विशेषता अभिनन्दनीय है।

दूसरी विशेषता यह है कि हिन्दी के अनेक अलकार ग्रन्थों में उदाहरण भी संस्कृत ग्रन्थों के अनुपाद हैं, पर इसमें लेखक ने अनुवाद रूप में कोई उदाहरण नहीं रखा है। जितने उदाहरण हैं सन भाषा बनियों की मौलिक रचनाएँ हैं।

तीसरी विशेषता यह है कि इसमें 'अलकार प्रकाश' और 'अलकार भण्डा' ग्रन्थों में आये उदाहरण नहीं रखे गये। इन ग्रन्थों में हिन्दी के सुन्दर उदाहरण आ चुके हैं। अतः उनके अतिरिक्त उदाहरणों के जुटाने में ग्रन्थकार को अपना नवीन प्रयत्न करना पड़ा है।

चौथी विशेषता यह है कि प्रत्येक अलकार और उसके विभिन्न भेदों के भी अनेक उदाहरण दिये गये हैं जिससे लक्षण पूर्णरूप से स्पष्ट हो जायें और सुविधानुसार जो निसे अच्छा लगे कठ कर सके।

पाँचवीं विशेषता यह है कि इसमें लक्षण, उदाहरण देकर ही नहीं छोड़ दिया गया, बल्कि उदाहरण के बाद आवश्यक स्थलों पर उदाहरण का लक्षण से मिलान करके

सष्ट कर दिया गया है कि जिस प्रकार यह लक्षण को व्यक्त करता है। यह अतःकार की गिना की दृष्टि से आवश्यक विशेषता है।

छठी विशेषता यह है कि सूचनाओं द्वारा एक अनुकार में दूसरी उसी प्रकार के अलकार से क्या सम्बन्ध और क्या वैयर्थ्य है, इस बात को भी यथास्थान समझा दिया गया है।

सातवीं विशेषता यह है कि इसमें लेखक ने जहाँ अनेक सुन्दर उदाहरणों को उगाया है, वहाँ पर उसने अपने बनाये हुए छन्द भी प्रचुर मात्रा में रखा है।

आठवीं विशेषता यह है कि लेखक ने जो अन्य गीतपूर्ण बातें ममभी हैं, उन्हें टिप्पणियाँ और सूचनाओं में व्यक्त किया है। ये सूचनाएँ इस ग्रन्थ की विशेषता और महत्त्व को बढ़ाती हैं। कुछ बातें ये हैं—

उपनागरिका वृत्ति की टिप्पणी में केडियाजी लिखते हैं कि “अ या इ ई आदि स्वर अक्षर सभी वृत्तियों में आ सकते हैं अतः इसको लक्षण में नहीं लिखा। इनके ह्रस्वरूप ‘उपनागरिका’ तथा ‘कोमला’ में और दीर्घ रूप ‘परुषा’ वृत्ति में उपयुक्त जान पड़ते हैं। यद्यपि अनुप्रास का विचार करते समय भाषा ग्रन्थों में इस सम्बन्ध में कुछ भी नहीं कहा गया है, तथापि इससे यह न समझना चाहिए कि स्वर अनुप्रास बाह्य होने ही नहीं। स्वतन्त्र स्वर भी अनुप्रास निर्वाहक अवश्य होते हैं जैसे—उयौ आज आनहि अवनि अलि अललव मयव।”

इसमें केडिया जी ने स्वर का अनुप्रासत्व सिद्ध किया है और यह कहा है कि अ या इ ई के ह्रस्व, उपनागरिका और कोमला में तथा दीर्घ रूप, परुषा में उपयुक्त जान पड़ते हैं। पर इसमें मतभेद हो सकता है। आ और ई भी कोमला और उपनागरिका में खूब आते हैं।<sup>१</sup>

अनुप्रासों के वर्णन में केडिया जी ने राजपूताने के बारहठ कवियों के छन्दशास्त्र में पाये जाने वाले ‘वैष्णु सगाई’ अलंकार का भी उल्लेख किया है जिसमें यह नियम है कि जो अक्षर छन्द के किसी चरण के आदि में आता है वह कम से कम एक बार और उसी चरण में भी आना चाहिए। यह एक प्रकार से छेन्न या वृत्त अनुप्रास सा ही है।

परम्परागत रूपक के लक्षण बताते हुए ‘केडिया’ जी ने लिखा है कि ‘जिसमें प्रधान

१. ‘भारती भूषण’ पृष्ठ ८ टिप्पणी।

२. उदाहरण देखिए ‘काव्य प्रमाकर’ से।

रूपक का कारण एक अन्य रूपक हो, अर्थात् प्रधान रूपक किसी दूसरे रूपक पर आश्रित हो'। और इसी की सूचना में व्यक्त किया है "यहाँ परम्परित लक्षणोक्त 'कारण' शब्द का तात्पर्य यह है कि मुख्य रूपक अपने कारण भूत अन्य रूपक का आश्रित होता है, न कि प्राकृतिक कारणवत् और प्रधान रूपक जिस रूपक का आश्रित होना है, वह रूपक भी किसी अन्य रूपक का आश्रित हो सकता है। इसी प्रकार ऐसे बहुत से ( दो से अधिक ) रूपकों की शृंखला हो सकती है ।" यहाँ पर दो से अधिक रूपकों की शृंखला तो हो सकती है, लक्षण में इसका प्रतिपादन होना है, पर व्यवहार में यह शृंखला दो से अधिक दूर नहीं जाती, क्योंकि उसके बाद उसथा निर्वाह रूपक के रूप में कठिन है। लक्षण में 'कारण' शब्द भी व्यर्थ ही है, क्योंकि रूपक का आश्रित होना ही इसका सम्यक् लक्षण है अतः 'कारण' शब्द के कारण ही यह टिप्पणी भी देनी पड़ी है और इस कारण से इसमें कोई विशेष चमत्कार भी नहीं आता।

छुप्तोत्प्रेक्षा (जिसे गम्योत्प्रेक्षा या व्यग्योत्प्रेक्षा भी कहते हैं) के सम्बन्ध की सूचना में वैदिया जी ने लिखा है कि छुप्तोत्प्रेक्षा का विकास हेतुत्प्रेक्षा और फलोत्प्रेक्षा ही में देखा जाता है। वस्तुत्प्रेक्षा में नहीं, क्योंकि हेतु और फल में वाचक शब्द के अभाव में उपप्रेक्षा व्यजित हो जाती है जबकि वस्तुत्प्रेक्षा में ऐसा सम्भव नहीं है। गम्योत्प्रेक्षा-निपत्य यह विशेषता अभी तक किसी अचार्य ने नहीं बताई। गम्योत्प्रेक्षा के उदाहरणों में से यह बात सिद्ध हो जाती है।

इसी प्रकार की विशेषता इन्होंने 'दीपक' अलंकार के अन्तर्गत सूचना में दिखाई है। दीपक और तुल्ययोगिता का अन्तर दिखाते हुए उन्होंने यह बताया है कि तुल्ययोगिता यहाँ होती है जहाँ पर केवल उपमेयों अथवा केवल उपमानों का एक धर्म कहा जाता है, दीपक में उपमेय और उपमान दोनों का एक धर्म है और यह धर्म केवल क्रिया के धर्म में ही सीमित है, गुण में नहीं जैसा कि अन्य कुछ आचार्यों ने लिखा है क्योंकि दीपक के सभी भेद क्रिया से ही सम्बन्धित हैं और वामनाचार्य के सूत्र एवं 'साहित्य दर्पण' की टीकाओं से भी यह स्पष्ट है। दीपक के अनेक प्रकारों में 'दिहरी दीपक' एक प्रकार भी इन्होंने माना है।

१. 'भारती भूषण' पृष्ठ ६१

२. " " " १४

३. " " " १३५

४. " " " २११, देखिए 'अलंकार भूषण', दीपक का उदाहरण।

सारूप्य निबन्धना और अन्योक्ति को एक प्रमाणित करके लेखक ने समाप्ति का भेद बढ़ी स्पष्टता के साथ निरूपित किया है। अन्योक्ति में अप्रस्तुतार्थ के वर्णन द्वारा प्रस्तुतार्थ प्रतिष्ठित किया जाता है, जब कि 'समाप्ति' प्रस्तुत के वर्णन द्वारा अप्रस्तुतार्थ का रोध कराती है और इस दृष्टि से यह अन्योक्ति (या सारूप्य निबन्धना) के ठीक विपरीत है।<sup>१</sup>

अतद्गुण अलंकार के साथ दी गई सूचनार्थ भी उही ही महत्व की है। 'वेडिया' जी के विचार से तद्गुण और अतद्गुण अलंकार के अन्तर्गत जो 'गुण ग्रहण सम्बन्धी' बात कही जाती है उसमें गुण का तात्पर्य केवल रंग से लेने वाले अधिकांश आचार्य हैं, पर वेडिया जी ने कुसुमयानन्द के आधार पर गुण को रूप-रस-गन्धादि वाचक माना है और उनके विचार से इनका होना भी आवश्यक है। ऐसे उदाहरण भी उद्धृत मिलते हैं। इससे यदि 'उल्लास' 'अवशा' से 'तद्गुण' 'अतद्गुण' का भेद उदाहरणों द्वारा स्पष्ट हो जाये तो वेडिया जी ने लिखा है कि उल्लास और अवशा अलंकारों में एक के गुण से दूसरे का गुण होना या न होना समझा दिया जाना है, किन्तु यथार्थ में गुण ग्रहण का तात्पर्य नहीं, पर तद्गुण और अतद्गुण में गुण के ग्रहण करने का ही तात्पर्य होता है<sup>२</sup>। गुण प्रथम दो में गुण शब्द, दोष विरोधी के अर्थ में आता है, पर द्वितीय द्वय में गुण रूप, रस, गंध, रंगादि के अर्थ में ग्रहण किया जाता है। यह सूक्ष्म भेद दोनों प्रकार अलंकार को समझने के लिए आवश्यक है।

इसी प्रकार 'मीलित' और 'तद्गुण' का अन्तर स्पष्ट करते हुए वेडिया जी ने सूचना में<sup>३</sup> व्यक्त किया है कि तद्गुण में गुण-रूप-रसगन्धादि-वाची होता है और एक वस्तु का दूसरे के गुण ग्रहण से तात्पर्य लिया जाता है जब कि मीलित में गुण शब्द का सत्र धर्मों से तात्पर्य होता है और एक गुण दूसरे में पूर्णतः लीन हो जाने की बात कही जाती है। एक गुण दूसरे में दूध-मानी व समान इस प्रकार मिल जाने की बात होती है कि भिन्नता शत ही न हो।

अन्त में अलंकारों के विषय की सूची 'भारतीभूषण' के लेखक ने दी है जिसमें अनुमानतः किन्हीं अलंकारों में काव्यशास्त्र का कौन विषय वर्णित है, इस पर प्रकाश है। इसके

१. 'भारती भूषण' पृष्ठ २०२

२. " " " ३२२

३. " " " ३२६

द्वारा लेकर ने गलकारों और रस तथा शब्द शक्ति को सम्बन्धित करने का प्रयत्न किया है, पर यह सर्वथा सत्य नहीं है। आधुनिक काल के अनेक गलकारों से, विषय भिन्नता प्रकट हो सकती है,<sup>१</sup> अतः यह अनुमान ही है, तथ्य नहीं।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि केडिया जी का 'भारतीभूषण' ग्रंथ गलकारों का उदा ही सुन्दर, रोचक और शुद्ध ग्रंथ है, गलकारों के विशेष अध्ययन के लिये यह महत्वपूर्ण है और इसमें स्थान स्थान पर केडिया जी के अपने निजी विचार किसी विशेष गलकार के सम्बन्ध में भी प्रकट हुए हैं जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है।

### हरिऔध का 'रसकलस'

'रसकलस', हरिऔध जी की स० १६८८, वि० ( २. ८. ३१. ६० ) की रचना है। यह आधुनिक कालीन रस ग्रंथों में महत्व का ग्रंथ है, क्योंकि एक तो इस समय जितने ग्रंथ गलकार को लेकर लिखे गये उतने ग्रंथ रस पर नहीं, दूसरे इस ग्रंथ में परिभाषा अथवा लक्षण हिन्दी गद्य में हैं और उदाहरण ब्रजभाषा पद्य में हैं और ये पद्य हरिऔध जी की अपनी रचना होते हुये भी माधुर्य में रीति-कालीन ब्रजभाषा पद्यों से कम नहीं है, तीसरे इसमें केवल शृङ्गार का ही विस्तृत निवरण नहीं बरन् सभी रसों का पूर्ण वर्णन है और एक-एक लक्षण के अनेक सरस, सुन्दर तथा उपयुक्त उदाहरण हैं, चौथे इस ग्रंथ में रस और नायिका भेद के विश्लेषण और वर्गीकरण में भी नवीनता है जिस पर आगे विचार किया जायेगा। और पाँचवे इस ग्रंथ की भूमिका रूप में 'हरिऔध' जी ने २२६ पृष्ठों का विस्तृत निरन्ध्र प्रस्तुत किया है, जिसमें रस और नायिका भेद सम्बन्धी आज कल की समस्याओं पर विचार, आक्षेप का उल्लेख और इस परम्परा को प्रचलित रखने

---

१ "विषादन द्वारा प्रायः अनुशयाना नायिका का वर्णन होता है।" यहाँ पर प्रायः शब्द ही एक तो विषय का सत्य होना असिद्ध करता है और उसके प्रतिरिक्त विषादन के अनेक उदाहरण ऐसे होंगे जो नायिका-भेद के किसी भी विषय में नहीं आधेगे जैसे नीचे की पंक्तियों का विषादन गलकार —

“स्वतः प्रते, मैं तुम्हें स्तब्धता था जब सौप्य सदन में।  
तब तू मेरे लिये किसी भी कारणपर गहन में।  
सोचा था मैंने होगी सखमुच सदाश्रम शरण में।  
पर तू तो निवास करती थी तब विद्रोही गण में।”

की सार्थकता सिद्ध करने हुए, रसकलस ग्रंथ की आवश्यकता पर विचार किया गया है। चाहे कोई हरिग्रोथ जी के तर्कों और प्रतिपादन से मतसम्य न रखता हो, पर जन रसी विषय पर लिखे अनेक ग्रंथों के बीच, इस प्रकार का ग्रंथ आता है, तो उसकी महत्ता बढ़ ही जाती है। साधारण दृष्टि से हम कह सकते हैं कि इसमें लेखक ने कोई नवीन सिद्धान्त, रस के सम्बन्ध का, हमारे सामने उपस्थित नहीं किया, पर वह संस्कृत के अनेक सिद्धान्तों का सहारा लेकर अचर्य चलता है, और हम यह भी कह सकते हैं कि जहाँ तक विषय निरूपण का प्रश्न है लेखक की प्रणाली बहुत अधिक दार्शनिक और तार्किक न रह कर साहित्यिक और कवि सुलभ ही है, फिर भी जिन समस्याओं को उठाकर, कवि ने उनका उत्तर दिया है, वे आधुनिक समस्याएँ हैं और विचारणीय हैं, साथ ही विचारणीय है, कवि का वर्गीकरण और नवीन अंग जिनका समावेश रसकलस में हुआ है।

भूमिका में संस्कृत के अनेक ग्रंथों का आश्रय लिया गया है, पर प्रमुख रूप से आने वाले ग्रंथ हैं, काव्य प्रकाश, साहित्य दर्पण, रस गंगाधर, अग्निपुराण और भीमद्विभागवा। इसके अन्तर्गत रस निर्देश, रससाधन, उत्पत्ति, इतिहास, रसास्वादन के प्रकार और उसकी आनन्दानुभूति, रस और ब्रह्मनन्द, विभावादिक और रस, विरोधी रस, रसदोष, रसामास, तथा शृङ्गार और वात्सल्य रस आदि विषयों पर विचार किया गया है।

रस के साधनों में हरिग्रोथ जी ने ध्वनि, अर्थ, वेशभूषा, भावभंगी आदि को लेकर यह निष्कर्ष निकाला है कि दृश्य वाक्यों में साधन विशेषरूप से उपस्थित होने के कारण साहित्यिक-रस की मीमांसा उन्हीं से प्रारम्भ हुई है।<sup>१</sup> रस की उत्पत्ति के विषय में हरिग्रोथ जी भरत सूत्र<sup>२</sup> की काव्यप्रकाशवार वाली व्याख्या मानते हैं जिसमें कि उन्होंने प्रतिपादित किया है कि (लाङ्ग म रति आदि स्थायी भावां के जो कारण, कार्य और सहकारी होने हैं नाटक और काव्य में वे ही क्रम से विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी कहलाते हैं। इन विभावादिकों की सहायता से व्यङ्ग्य, स्थायीभाव, रस कहलाता है।<sup>३</sup>) इस धारणा को हरिग्रोथ जी ने अपने उदाहरणों द्वारा पुष्ट किया है।

१ 'रसकलस' भूमिका, पृष्ठ ८

२. "विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगादसन्निवृत्ति" नाट्य शास्त्र।

३. "कारणान्ययकार्याणि सहकारिणी धानि च।

रत्यादे रस्यपिनो लोके तानि चेन्नाप्यकाम्ययो ॥

रस के इतिहास में हरिऔध जी ने रसास्वाद के सिद्धान्त का विकास दिया है, और यह स्पष्ट किया है कि किस प्रकार आरोग्य, अनुमान, भोग और अभिव्यक्ति आदि पादा के बीच होता हुआ, अभिव्यक्तिपाद ही सर्वमान्य सिद्धांत हुआ है।

हरिऔध जी ने विभाव, अनुभाव, आदि को अकेले ही रस की व्यञ्जना करने में समर्थ दिताते हुए उदाहरणों से यह स्पष्ट किया है कि जहाँ पर रस की व्यञ्जना होती है वहाँ पर व्यंग्य रूप में तीनों ही उपस्थित होते हैं। देखने में वहाँ एक है, पर विश्लेषण करने पर विभाव, अनुभाव और संचारी सभी रहते हैं। अतः यह सत्य नहीं कि कोई गयेला अग ही रस की व्यञ्जना कर सकेगा।

परस्पर विरोधी रसों की तालिका देने के उपरान्त हरिऔध जी ने 'रस निरोध के परिहार' में यह भी बताया है कि किस प्रकार विरोधी रस एक स्थान में होते हुए भी दोष उपस्थित नहीं करते। यह दोष तब नहीं होता जब कि —

१ दो विरोधी रसों का निनका कि आधार एक ही हो, आधार भिन्न भिन्न कर दिया जाय।

२ दो विरोधी रसों के मध्य एक ऐसे रस को स्थापित कर दिया जाय जो दोनों में अविरोधी हो।

३ विरोधी रस का आधार स्मरण हो।

४ दो विरोधी रसों में साम्य स्थापित कर दिया जाये।

५ दो विरोधी रस किसी अन्य रस के अगामी भाव से अग्न में गये हों। उपर्युक्त निर्णय, 'कायप्रकाश' के आधार पर है, पर हरिऔध जी ने भी इसे अपने उदाहरणों द्वारा सिद्ध कर दिया है। जैसे प्रथम नियम की सिद्धि के लिए उन्होंने उदाहरण दिया है —

“बान तानि के कान खीं खींचे कठिन कमान।

भमरि भमरि सारे सुमट, भागे भोर समान ॥” २

विभावानुभावोच्च कथ्यते स्वभिव्यक्तिः ।

व्यक्त सत्तैविभावाद्यै स्थायी भावो रसस्पृष्टः ॥”

—काव्य प्रकाश, चतुर्थउल्लास सूत्र ४३, छं० २७/२८

१ काव्य प्रकाश, सप्तम उल्लास, सू० ८२, ८६ छन्द ६४, ६२।

२, रसप्रज्ञप्त, भूमिका पृष्ठ ५२।

इसमें आधार भिन्न भिन्न कर दिये गये हैं। प्रथम चरण का आधार (आलम्बन) वीर और दूसरे चरण का आधार (आलम्बन) भयानुरमुग्ध हैं। अतः दोष का परिहार हो जाता है। इसी प्रकार अन्य उदाहरण भी।

### शृंगार रस की उपयोगिता और व्यापकता

शृंगार रस की विस्तृत विवेचना हरिऔध जी ने अपनी भूमिका में की है। शृंगार रस की परिभाषा भरत मुनि के 'नाट्य शास्त्र' के आधार पर लिखी है कि जो कुछ लोभ में पवित्र, उत्तम, उज्ज्वल एवं दर्शनीय है, वह शृंगार कहलाता है। अतः यह परिभाषा शृंगार-सम्बन्धी सामान्य धारणा से अधिक उज्ज्वल रूप रखने वाली है। शृंगार का स्थायी भाव 'रति' या स्त्री-पुरुष के बीच का प्रेम है। यह प्रेम स्वाभाविक, उज्ज्वल और पवित्र है। अतः उसका वर्णन करना कभी भी हेय नहीं हो सकता और न कभी अपाङ्गनीय ही। संस्कृत, प्रीत, लेटिन, जर्मन, फ्रेंच आदि सभी प्रमुख साहित्यों में स्त्री पुरुष के प्रेम का विशद और विस्तृत वर्णन है। तब हमारे ही भाषा-ग्रन्थों में उसका तिरस्कार क्यों किया जावे। शृंगार का सम्बन्ध सुन्दरता और सुधराई से है अतः उसकी व्यापकता विश्व भर में है। उसके विषय, उसका निरूपण सदा ही नवीन है। इसीलिये हमारे यहाँ के साहित्यकारों ने शृंगार को प्रधान रस माना है<sup>१</sup> उसे सब रसों के राजा के रूप में वर्णित किया है।

### नायिका-भेद

हरिऔध जी के विचार से जिस प्रकार शृंगार के प्रति व्यर्थ की तुलना दिग्गताते हुए भी साहित्य से उसका निष्काशन नहीं हो सकता, क्योंकि साहित्य की सरमता का मूल यही है, उसी प्रकार नायिका-भेद का बहिष्कार करते हुए भी हम साहित्य के भीतर

१. "यवितचिह्नलोके शुचिमेष्ट्यमुज्ज्वलं दर्शनीयं वा तत्पृष्ठारेद्योपमीयते

—भरत नाट्यशास्त्र।

२. भूलि कहत नव रस मुकवि, सकल मूल अगार।

—(कुशल विलास)

नय हूँ रस को भाव बढ़, तिनको मित्र विचार।

सयसो केशवदास कहि, नायक है सिंगार॥

—(रति प्रिया)



से नायिकाओं को हटा नहीं सकते। अतः नायिका-भेद के प्रति प्रष्टा, एक दुर्भाग है। यथार्थ बात तो यह है कि अंग्रेजी, पारसी, उर्दू, संस्कृत आदि में जहाँ भी स्त्रियों का वर्णन आता है, वह है सब नायिका-भेद की ही बात। जहाँ पर बिना नाम लिये कि यह असुर नायिका है, वर्णन करते हैं तो उसको लोग खूब पसन्द करते हैं पर हमारे साहित्य—संस्कृत और हिन्दी—में उनका एक मनोवैज्ञानिक शास्त्रीय वर्गीकरण कर दिया गया, तो उड़ा अर्थ हो गया। अंग्रेजी और उर्दू के अनेक उदाहरणों में हरिऔध जी ने नायिका भेद दिखलाया है। अतः हम इस विषय में उनका निष्कर्ष उन्हीं के शब्दों में देल सकते हैं।

“नायिका भेद ने मूल में जो सत्य हैं, वास्तविक बात यह है कि यह सार्वभौम एक सार्वकालिक है। उसके भीतर स्वाभाविक मानवी भाव सदा मौजूद रहते हैं जो व्यापक और सर्व देखी हैं, इसलिए उसकी अभिव्यक्ति निरन्तर में अज्ञात रूप से यथाकाल और यथानसर होती रहती है। मेरा विचार है कि नाट्यशास्त्रकार ने उसको वैज्ञानिक रीति से विधिबद्ध करके साहित्य की शोभा ही नहीं बढ़ाई है, लोक हित-साधन का भी आयोजन किया है।”<sup>१</sup>

कला और भावुकता दोनों की दृष्टि से नायिका भेद मूलरूप में आता है क्योंकि कला की दृष्टि से सुन्दर और मधुर शब्दावली में ध्वनि और वक्रोक्ति पूर्ण कथनों की आनन्दप्रसूता रहती है। साथ ही साथ इसका आश्रय लेकर स्त्री और पुरुषों के अनेक सुन्दर और सूक्ष्म भावों का चित्रण होता है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से स्त्री और पुरुष की प्रकृति और प्रवृत्ति का विश्लेषण इसमें होना है। दोनों के जीवन में क्या बड़ और क्या मधुर सम्बन्ध है, इस बात का भी पूरा विवेचन रहता है। यथार्थ में नायिका भेद, स्त्री और पुरुष दोनों के मनोभावों का सुन्दरता के साथ चित्रण उपस्थित करता है। अतः इसका महत्व साहित्य में कभी कम नहीं हो सकता। हरिऔध जी का यह विचार सर्वथा सत्य है।

आनन्दकला साहित्यिक मनोवृत्ति पर दृष्टिपात करके हम देख सकते हैं कि उपन्यास, कहानी, अथवा कविता में नायिका भेद का प्रधान स्थान है। चाहे हम उस दृष्टि से विश्लेषण करें या न करें। नाटक, उपन्यास, कहानी में जो चरित्र-चित्रण होता है उसका हम शास्त्रीय दृष्टि से नायिका-भेद के अन्तर्गत अभ्यनन कर सकते हैं। यथार्थ

पात तो यह है कि जिस प्रकार अलंकारों को विशेष महत्त्व न देते हुए भी आज्ञावन का कवि अलंकारों का प्रयोग करता है, उन्हीं प्रकार से नायिका भेद का विस्तार करते हुए भी हम साहित्य में उक्त प्रयोग समान दे सकते और करते हैं।

रह गया यह प्रश्न कि स्त्रीवर्णन का सौन्दर्य वर्णन करना चाहिए था नहीं, तो इसका भी उत्तर हमें प्राचीन और आधुनिक साहित्य धारा में मिल जाता है। सौन्दर्य आनन्द के लिए ही होता है। कला का उद्देश्य है सौन्दर्य-उद्घाटन। रूप और गुण का चित्रण ही कला की सफलता है, और यह चित्रण साहित्य में समान होता रहा है और अब भी हो रहा है, तब स्त्रीजाति के स्वाभाविक सौन्दर्य का शिष्ट वर्णन काव्य के स्वाभाव की वस्तु है, तिरस्कार की वस्तु नहीं। फिर निन्दनीय वह इस लिए और नहीं कि वह प्रजभाषा का नवीन प्रयास नहीं, बल्कि संस्कृत की प्रतिष्ठित परम्परा का अपनाव ही था। किसी भी क्षेत्र में प्रजभाषा का नायिका भेद और रस वर्णन संस्कृत काव्य की परम्परा के विरुद्ध नहीं गया है। अब उसके विरुद्ध आवाज उठाना, उसकी निन्दा करना अनुचित है फिर उसको हम छोड़ भी नहीं रहे। छायावादी<sup>१</sup> और प्रगतिवादी कविताओं में अनेक स्थलों पर नायिका-भेद का चित्रण हमें मिलता है।

हाँ, इस विषय में अवश्य दो मत नहीं हो सकते कि नायिका भेद और शब्दों के प्रयोग जो अश्लीलतापूर्ण सुरति और सहवास आदि का वर्णन है वह नितान्त गृहणीय हैं। उसका साहित्य में कोई स्थान नहीं। सुरति के साथ उसका मेल नहीं है। असत्य भाव से श्रमों का जो कामुकतापूर्ण वर्णन है, वह अवश्य निन्दनीय है, किन्तु इसी के कारण पूरी प्रणाली को निन्दनीय बनाना ठीक नहीं है, क्योंकि इस प्रकार का अश्लील वर्णन तो बहुत अधिक आजकल की प्रगतिशील कहलाने वाली कविताओं में भी मिलता है,<sup>२</sup> किन्तु इसके कारण साहित्यिक प्रगतिशीलता पर कोई दोषारोपण नहीं कर सकता।

१. देखिए निराळा की जुही की कबी और पन्त की प्राग्या की 'ग्रामपथ'

२. प्रगतिशील कविता में अश्लीलता, देखिये

और चली तुझन फँकती ये पथ कन्यायें सन्तप्त।

जिनकी कृश जंघाओं पर सघर्ष मचाते ये डगमग।

जिनकी छातों के गड्ढों पर दीप वासना के ललते।

जिनके नीचे कपोलों पर मतवाले नायक मुल भलते।

—आजमरस की ओर, मधुनिका।

### वात्सल्य रस

भूमिका के अन्तर्गत हरिग्रोध ने वात्सल्य रस पर भी विचार किया है। उन्होंने संभृत-आचार्यों के मतों का निदर्शन करते हुए लिखा है कि अधिकांश संभृत के बड़े बड़े आचार्यों का मत यही है कि वात्सल्य एक अलग रस नहीं मानना चाहिए। इसका स्थायी भाव, रति का एक भेद है। (पुत्र के प्रति रति ही वत्सल्य है। अतः इसको देव, राजा, पुत्र आदि के विषय की रति को भाव कह कर संस्कृत के आचार्यों ने ढाल दिया है। उन्होंने न भक्ति को रस माना है और न वात्सल्य को ही। पंडितराज जगन्नाथ जी ने भक्ति के रसत्व का विरोध किया है, यद्यपि कुछ संस्कृत के आचार्य इसको रस मानते थे पर अधिकांश इसको भाव ही मानते हैं।

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने भी वात्सल्य रस माना है और हिन्दी साहित्य की प्रातः कविताओं में भी वात्सल्य के रसत्व का प्रतिपादन हो जाता है। तुलसीदास और सूरदास ने जो वात्सल्य-रसगुप्त कविताएँ की हैं, उनमें रस का पूर्ण परिष्कार मिलता है। चमत्कार, आनन्द तथा अनेक अन्वयों की पूर्णता पर विचार करने से वात्सल्य एक रस ठहरता है। इसके अतिरिक्त व्यापकता की दृष्टि से भी, हास्य, वीभत्स आदि मनुष्य-समाज तक ही सीमित है, पर वात्सल्य सम्पूर्ण सृष्टि के प्राणियों में नहीं, तो अधिकांश में पाया जाता है। मनुष्य समाज के भीतर भी वीभत्स में उतनी सरसता और प्रभाव नहीं, जितना वात्सल्य में। नितान्त अशिक्षितों में भी वात्सल्य रस का प्रभाव प्रबलता के साथ देखा जाता है। वात्सल्य रस की कविताएँ अधिक नहीं हुई, फिर भी, वीभत्स भयानक, रौद्र आदि से अधिक हैं। इसलिए वात्सल्य का भविष्य उज्ज्वल है और इसे रस के रूप में स्वीकार करके काव्य में अपनाना आवश्यक है।

### १. देविए साहित्य दर्पण—

क. स्फुटं चमत्कारितया वत्सलं च रसं विदुः। स्थायी वत्सल्यता स्नेहः पुत्राद्यालम्बनमन्तम्।  
उद्दीपनादि तन्वेष्टा विद्या शौचं दयादयः। आलिंगनगंसंस्पर्श शिरस्सुम्बनमीक्षणम्॥  
पुलकानन्द वाष्पाद्या अनुभावाः प्रकीर्तिताः। संचारिणोऽनिष्टशंका हर्षेणार्वाद्यमतः॥

ख. और भोजदेव का शृङ्गारप्रकाशः—

शृङ्गार और कल्यादभुत हास्यरौद्र वीभत्स वत्सल भयानक शान्तनाम्नः।  
भासनासिमुदंश रसान् सुषियोबंदति शृङ्गारमेव रसनाद्रसनाम नाम॥

यह तो भूमिका की बात हुई। 'रस कलस' के रस निरूपण में पूर्णता होते हुए अपनी कुछ विशेषताएँ हैं जिनका अर्थोत्तर निम्न ज्ञात हुआ है। यथार्थ में इस ग्रंथ का उद्देश्य रसों और नायिका-भेद का पूर्ण निरूपण करने हुआ, इन ग्रंथों में आनेवाले गुरुनि और अशीविता आदि के दोषों का परिहार कर, एक रस-सम्बन्धी आत्माय ग्रंथ उपनिषत् करना था और इस दृष्टि से रोजक इसमें सफल है। शृङ्गार का पूरा वर्णन है, निर भी उसमें सौंदर्य और आनन्द है, अश्लीलता नहीं। इस प्रकार हास्य भी यथार्थ में पूर्ण हास्य है, उदाहरणों में हास्य रस का यथार्थ तत्त्व है। यही बात भीमत्स, पीर भयानक, रीढ़, शान्त, वदय आदि रसों में भी है। सभी के प्राप्त और सरस उदाहरण हैं जिनसे यथार्थ में उस रस का आनन्द पाठक प्राप्त कर सकें। इसके अतिरिक्त अद्भुत रस के अन्तर्गत 'रहस्यवाद' का समावेश किया गया है। यह इस ग्रंथ की नवीनता है और इस दृष्टि से आजकल का काव्य भी इसमें कहीं न कहीं ध्यान पा सकता है। अतः शास्त्रीय दृष्टि से इसकी आधुनिक उपयोगिता भी सिद्ध हो जाती है।

इसी बात को प्रमाणित करता हुआ हरिऔध जी का, 'रस कलस' में प्रस्तुत नायिका-भेद का वर्गीकरण और कुछ नवीन नायिकाओं की कल्पना है। नायिकाओं के इन्होंने प्रकृतिसम्बन्धी, धर्मसम्बन्धी और स्वभावसम्बन्धी भेद किये हैं। अन्य वर्ग तो यथावत् हैं। यहाँ पर प्रकृति और स्वभाव में कोई विशेष अन्तर नहीं है। न इसको स्पष्ट हो किया गया है। स्वभाव सम्बन्धी भेद मध्या और प्रौढ़ा पर लागू होने हैं। हरिऔध जी की नवीनता प्रकृति-सम्बन्धी भेद के अन्तर्गत है। इसमें इन्होंने उत्तमा, मध्यमा और अधमा तीन प्रकार रखे हैं और उत्तमा के, पति प्रेमिका, परिवार प्रेमिका, जाति प्रेमिका, देश प्रेमिका, जन्मभूमि प्रेमिका, निजतानुरागिनी, लोकसेविका और धर्म प्रेमिका भेद रखे हैं जो नितान्त नवीन हैं और नायिका भेद की दृष्टि से चाहे अधिक सरस न हों पर वे उपयोगी हैं और नवीन काव्य को भी अपने अन्तर्गत ले सकते हैं। हरिऔध जी द्वारा लिखित प्रिय प्रवास की राधा ही 'लोकसेविका' नायिका के रूप में भी हमारे सामने आती है। अतः इस वर्गीकरण का भी अपना महत्व है।

इन अनेक बातों के आधार पर हम कह सकते हैं कि नवीनता और प्राचीनता दोनों की दृष्टि से हरिऔध जी का 'रस कलस' ग्रंथ रोचक और उपयोगी है। रीतिकाल में और उसके बाद यदि इसी गुरुनि, सद्बुद्देश्य एवं उपयोगिता का ध्यान रखकर रस और नायिका भेद पर ग्रंथ लिखे जाने तो इस साहित्य की शानी लोचन-निन्दा न होती।

## बिहारीलाल भट्ट का 'साहित्यसागर'.

'साहित्य सागर', विज्ञान के राजरुपि बिहारी भट्ट की रचना है जो स० १९६४ वि० में प्रकाशित हुई थी। यह विज्ञान नरेश महाराज साधुसिंह देव की प्रेरणा और प्रोत्साहन का फल है। 'साहित्यसागर' ६०० पृष्ठों का दो खंडों में प्रकाशित विशाल ग्रंथ है। यह सागर १५ तरंगों में विभक्त है। मंगलाचरण और आश्रयदाता के राजवंश-पर्यन्त के पश्चात् कवि उन अनेक प्रश्नों को उपस्थित करता है, जिनका उत्तर ग्रंथ में दिया गया है और जिनको जानना साहित्य के विद्यार्थी का कर्तव्य है। उस प्रश्नावली के कुछ महत्व के प्रश्न हैं :—साहित्य क्या है ? काव्य क्या है ? उसका कारण क्या है ? छंद, गणगण, वृत्ति, ध्वनि, भाव, अनुभाव, विभाव, रस आदि क्या हैं ? नायिका-भेद कितने हैं ? दोष किसे कहते हैं ? गुण कौन हैं ? अनुप्रास, अलंकार, चित्र काव्य आदि क्या वस्तुएँ हैं ? अलंकार कौन कौन हैं ? आदि। इन प्रकरणों पर 'साहित्य सागर' लिखा गया है। यद्यपि इन अनेक प्रश्नों के बहुत ही मीमांसा-पूर्ण उत्तर नहीं दिये गये हैं, फिर भी वे उत्तर पूर्ण और स्पष्ट हैं और काव्यशास्त्र के विद्यार्थी के लिए उपयोगी हैं।

'साहित्य' शब्द की व्याख्या करते हुए बिहारीलाल भट्ट ने लिखा है कि साहित्य के अनेक अर्थ निकलते हैं। 'सहित' शब्द में 'सह' प्रत्यय लगाकर साहित्य बनता है, हित-युक्त शब्द 'सहित' हुआ और उसका भाव, साहित्य है। काव्य साहित्य वह है जिसमें रस, गुण, अलंकार, वृत्ति आदि सामग्री के साथ शब्द और अर्थ, दोनों, सहित

१. 'साहित्यसागर' की रचना स० १९८१ में हुई थी जैसा कि उनके छाप्य की निम्नलिखित पंक्तियों से प्रकट है :—

सवत ससि वसु अक चक्ररवि विक्रमाब्द मख ।  
आसिन सुदि विजयादसिम्न दिन दिव्य सुखद यख ।  
सिंहासन आसीन अचनि पति अति छवि छाह्य ।  
त दिन ग्रन्थ परिपूर्ण सवन कर सरचि सराह्य ।  
हैं हर्ष सहित समुल्ल भवव अर्पण कर आसिप दिव्य ।  
धन धन्य सिंह सावंत नृप, सानुराग स्वीकृत कियव ।

होकर उपस्थित हों ।<sup>१</sup> इसी प्रकार काव्य के भी लक्षण अनेक प्रकार से वर्णन करते हैं जिनमें कि प्राचीन आचार्यों के मत आजाते हैं जैसे 'साहित्य दर्पण' और 'रस गंगाधर' के अनुसार क्रमशः ये लक्षण हैं—

१. वाक्य रसात्मक काव्य है, सरस अलंकृत जोय ।

वृत्तिरीति लक्षण सहित, काव्य कहावत सोय ॥

२. देय अर्थ रमनीय अति जाकी शब्द स्वरूप ।

ऐसी रचना को कहत कविजन काव्य अनूप ॥

प्रथम लक्षण में पहले रसात्मक वाक्य को काव्य कहकर फिर सरस कहने की आवश्यकता न थी और अलंकृत आदि कहने से तो यही प्रकट होता है कि जितने भी काव्य में गुण हैं उन सभी उपस्थित सभी काव्यों में वे मानते हैं, पर इस प्रकार की परिभाषा ठीक नहीं है, क्योंकि यह हम जानते हैं, कि अनेक छन्द ऐसे हैं जिनमें कि केवल रस या भाव का सौंदर्य है पर अलंकार नहीं, फिर भी वे काव्य हैं । विहारीलाल यथार्थ में चमत्कारपादी काव्य अधिक चाहते हैं, क्योंकि इनकी अपनी परिभाषा यही है कि जहाँ पर शब्द और अर्थ दोनों में कुछ चमत्कार हो वही कथन काव्य कहलाता है ।<sup>२</sup>

काव्य के कारण पर प्रकाश डालते हुए वे पूर्वसंस्कार, सद्ग्रथों का अध्ययन और अभ्यास, तीन की आवश्यक मानते हैं । पूर्ण संस्कार से सम्भवतः उनका अर्थ कवि प्रतिभा से ही है । इसी प्रकार काव्य-अभ्योन्नत भी मम्मट के अनुसार यश, धन, व्यवहार की प्राप्ति और अमंगल का निवारण है । इनमें से प्रत्येक के वे उदाहरण भी देते हैं । काव्य के शब्दार्थ का शान हो जाने पर वे कविता की सिद्धि के लिए विंगल का शान आवश्यक बताकर मानिक पण्डित छन्दों का द्वितीय, तृतीय और चतुर्थ तरंगों में वर्णन करते हैं ।

पञ्चम तरंग के अन्तर्गत शब्दार्थ निर्णय है जिनमें वर्णात्मक शब्द की अर्थशक्ति पर विचार किया गया है और उसके पश्चात् शब्दार्थ वृत्ति तथा अभिधा, लक्षण, ध्वजना शब्दशक्तियों पर विचार किया है । ध्वनि, य साथ तात्पर्यार्थ वृत्ति का भी उल्लेख है । और ध्वनि सिद्धान्त के अनुसार ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य के पश्चात् रस

१. 'साहित्यसागर', द्वितीय तरंग पृ० २४ ।

शब्दर अर्थ अक्षेप रस गुण भूषण पर वृत्त्य ।

साक्षमी अस काव्य की कहत काव्य साहित्य ॥

२. 'साहित्यसागर', द्वितीय तरंग पृष्ठ २१ ।

श्रीर माया का वर्णन है। रसों के प्रसंग में भट्ट जी कहते हैं कि भरत ने आठ तथा कवियों ने नव रस माने हैं पर नवीन आचार्य भक्ति के श्रीर पाँच रस शृङ्गार, सख्य, दास्य, पात्सल्य और शान्त मानते हैं।<sup>१</sup> इन पाँच ॥ शृङ्गार और शान्त तो नव रसों में हैं, पर सख्य, दास्य, पात्सल्य ये तीन और अधिक माने जाते हैं। इसके बाद रसों का वर्णन है शृङ्गार रस की विवेचना करते हुए कविराज विहारीलाल ने नायक और नायिका की आलम्बन, पटञ्जल, आभूषण, फूलमाल, सला, सली, दूत के घचन, कविता, गीत, उपवन, सर, कमल, समीर चन्दन, सुगन्ध आदि उद्दीपन विभाव माने हैं। वृष्ण इसके देवता हैं।

सातपञ्चात् नायिका के अष्टांग का वर्णन किया है, जो योवन, गुण, कुल, रूप, रति, वैभवं, भूषण और शील हैं। पद्मिनी आदि चार नायिकाओं के बाद स्वस्तीयादि का वर्णन है, पर विशेष प्रकार से आप नाट्यशास्त्र की अष्टविध नायिका की प्रधानता देते हैं। नायक भेद अपने बाद श्रुत वर्णन और प्रकृति वर्णन के उदाहरण उड़े सुन्दर हैं। इसके पश्चात् सयोग और वियोग शृङ्गार तथा दम हावों का वर्णन है। विहारीलाल जी ने इसमें ऐला और गोधक हाव नहीं माने हैं जो कि हावों के अन्तर्गत महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं, वह वर्णन सयोग शृङ्गार के भीतर है। वियोग के अन्तर्गत विरह की दस दशाओं का सुन्दर वर्णन किया गया है। इसके पश्चात् आठ रसों का सामान्य रीति से वर्णन है और उसके साथ ही अन्त म भावभक्ति, भावशान्ति भावोदय, भावसधि, भावशरलता पर भी विचार है। नवी तरंग में गुणों का वर्णन है।

गुण भट्ट जी के पिचार से भाषा से सम्बन्ध रखने वाला विषय है। इन्होंने मुख्य तीन गुण माने हैं और इन्हीं से दस गुण निकाले हैं। रीति, वृत्ति और कान्य-दोषों का पिचार भी इसी तरंग में है दोषों के सम्बन्ध में भाषा और दृष्टि की रीति का आचार ग्रहण किया गया है। इसके पश्चात् दो तरंगों में क्रमशः शब्दालंकार और अर्थालंकारों का वर्णन है जो उड़ी ही विचारशील पद्धति पर है। बारहवीं तरंग में उभयालंकार और चित्रालंकार का सुन्दर वर्णन है। चित्रालंकार के भीतर 'अग्न्यस्त्रयन्ध, (चन्द्रक) व्याघ्रन धरे आदि कुछ नवीन चित्र भी उपस्थित किये हैं।

त्रयोदश तरंग में कविराज विहारीलाल भट्ट ने अपने मौलिक विचार उपस्थित किये

१. 'साहित्य सागर' प्रथम भाग, पचम तरंग पृष्ठ १६२।

२. 'साहित्य सागर' द्वितीय भाग, द्वादश पृष्ठ ५१६, ५२०।

है और नायिका भेद की व्याख्या आध्यात्मिक रीति से की है। इसमें आध्यात्मिक नायिका भेद का वर्णन है। इसमें अधिभूत में काम, अधिदेव में भक्ति और अध्यात्म में ज्ञान का सम्बन्ध दिखाया है। इसमें जितनी नायिकायें हैं उन्हें सबको आन्तरिक वृत्तियों के रूप में ग्रहण किया है। स्वकीया, परकीया और गणिका इस प्रकार से उत्पन्न और तम वृत्तियाँ हो जाती हैं। उदाहरणार्थ वे कहते हैं :—

“जिनको स्वकीया परकीया गनिका कहत सिंगार।

ते शुचि चन्त. करण की वृत्ति तीन निरधार ॥”

इस प्रकार स्वकीया समोपगुणी वृत्ति है उसे आत्मा से ही अकेले प्रेम है और उमी में तन्मय रहती है, परकीया रजोवृत्ति है जो आत्मपुरुष को छोड़ कर लोभ की ओर अन्य प्रलौभनों में फैलती है और गणिका तमोवृत्ति है, जिसका अपने स्वार्थवश ही सम्बन्ध है और किसी के प्रति सच्ची नहीं है। वह सत् को छोड़कर मोहवश, भूत प्रेत की भजती है। इस प्रकार नायिका भेद की आध्यात्मिक व्याख्या बड़ी तत्त्व पूर्ण है। जिसको भट्ट जी ने मली मौलि घटित किया है।<sup>१</sup>

चतुर्दश और पञ्चदश तरंगों में काव्यशास्त्र की दृष्टि से महत्त्व की कोई बात नहीं है। इसमें आत्मप्रज्ञ (निर्गुण सगुण) की स्तुति है। अचतार, तीर्थ, महात्माओं आदि की स्तुतियाँ हैं और अन्त में महाराजा सातसिंह जू देव के दान और प्रोत्साहन का वर्णन है। इस प्रकार यह ग्रन्थ समाप्त हुआ है।

काव्यशास्त्र के अनेक अंगों पर विचार करने के साथ साथ इसमें जो विरोधपूर्ण दृष्टिकोण होनी हैं, वे हैं। पहली बात तो यह है कि इसमें काव्य के सम्पूर्ण आवश्यक अंगों पर विचार किया गया है और लक्षण या परिभाषा पत्र में ही दी गयी है जिसका मुख्य उद्देश्य कठस्थ करने की सुविधा है। दूसरी बात यह है नायिका भेद का प्रथम अर्थ ग्रन्थों से भिन्न है और सम्पूर्ण नायिकाओं में एक सम्बन्ध सूत्र स्थापित करने का प्रयत्न है जैसे कि एक नायिका दृष्टांति है वह गमन करने पर अभिमारिका हुई सकेत स्थल पर प्रिय के न मिलने पर विप्रलब्धा हुई। वही अवस्था के विचार से दुष्का, मय्या, प्रीड़ा आदि के रूप में भी सामने आई, इस प्रकार प्रथम से नाम भी बदलते गये। तीसरी बात यह है कि चित्रकाव्य के अन्तर्गत नाम, लक्षण और रूप आदि में नवीनता है। चौथी बात यह है



कि नायिका के आध्यात्मिक रूप पर अलग एक तरंग लिखी गयी है। और ग्रन्थ में काव्यशास्त्र के साथ साथ आध्यात्मिक विषयों तथा ज्ञेदान्त की चरचा भी की गयी है। इस प्रकार यह एक विचार और विद्वत्ता पूर्ण ग्रन्थ है, पर है प्राचीन परिपाटी पर। सहायक रूप में आये ग्रन्थ, जगद्गिनोद, रसरत्न, कविप्रिया, छन्दार्णव, छन्दप्रभाकर, भाषाभूषण, भारतीभूषण, अलंकार मञ्जूषा, साहित्य दर्पण, कुल्लयानन्द, मार्करण्डेय पुराण, मेघदूत, श्रुतुतहार आदि हैं। यह किसी एक ग्रन्थ पर आधारित ग्रन्थ नहीं है, परन्तु विषय की आवश्यकतानुसार अनेक ग्रन्थों का इसमें आधार है।

### मिश्रचन्द्र का 'साहित्य-पारिजात'

'साहित्य पारिजात' स० १६६७ वि० की रचना है। इसका निर्णय ५० शुक्रदेवनिहारी मिश्र और ५० प्रतापनारायण मिश्र दोनों ने मिलकर किया है। मिश्रचन्द्र रीतिवालीन साहित्य के अनुयायी हैं और अपने अध्ययन की प्रौढ़ावस्था में उन्होंने इसका निर्माण किया है। अनेक लक्षण ग्रन्थों को देखकर इन्होंने अपने लक्षण रचने का प्रयत्न किया है और हिन्दी के जुने हुए प्रसिद्ध कवियों के, उन शुद्ध उदाहरणों को खोजकर दिया है जो उन्हे अच्छे लगे हैं। इसमें आजकल के ग्रन्थों के समान ही लक्षण खोजीखोजी गद्य में दिये गये हैं और उनकी खोजकर व्याख्या भी की गई है। उदाहरणों में आई कविता की भी, लक्षणों के साथ मेल दिखलाने के लिए यथावश्यक व्याख्या की गयी है। अतः पूर्णवालीन सत्सिद्धात्मक लक्षणों के समान इसमें शुरुआत से व्याख्या करने की आवश्यकता नहीं है, वह स्वयं ग्रन्थ में ही विद्यमान है। उदाहरण के छन्द अधिकांश रीतिवालीन प्रसिद्ध कवियों से ही जुने गये हैं, दो एक कवियों की रचनाओं से उदाहरण चुनने की इन्होंने विशेष कृपा की है और वर्तमानकालीन कविता के उदाहरण कम हैं। भूमिका में बहुत ही सक्षेप में काव्यशास्त्र लिखने वाले हिन्दी कवियों का परिचय है। इन कवियों के विषय में लेखकों का मत है कि हिन्दी के सभी आचार्यों ने लक्षण कहने में बहुत थोड़े में प्रयोजन का प्रयत्न किया है। उसमें न वैज्ञानिक विवेचन है और न खड्डन मडन द्वारा शुद्ध चमत्कार ही, उदाहरण देने में इन्हे सफलता अवरय मिली है। काव्यशास्त्र के सभी ग्रन्थों का पूर्ण और शुद्ध विवेचन करने वाले ग्रन्थ बहुत कम हैं। लेखक युगल का यह विचार ठीक ही है।

'साहित्य पारिजात' के इस खंड में काव्यशास्त्र के सभी अंगों का निरूपण नहीं, सम्भवतः अनशिष्ट दूसरे खंड में हो। इसमें सबसे पहले साहित्य या काव्य

की शुद्ध परिभाषा देने का यत्न किया गया है जिसे, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, रसगंगाधर, साहित्यपरिचय, कुलपनिवृत्त रसरहस्य आदि में दिये हुए लक्षणों पर विचार करने के उपरान्त मिश्रबन्धुओं का लक्षण अधिक ठीक ठहराया गया है। अन्य लक्षणों में तर्क के आधार पर दोष निकाले गये हैं। मिश्रबन्धुओं का लक्षण यह है कि जहाँ वाक्य या अर्थ कोई भी रमणीय हो, वही काव्य है।<sup>१</sup> पंडितराज ने रमणीय अर्थ को प्रतिपादन करनेवाला शब्द काव्य कहा है,<sup>२</sup> पर उसमें अर्थ की ही रमणीयता ली जा सकती है और इस प्रकार से शब्द की रमणीयता वाले वाक्य जैसे शब्दालंकार, चित्र आदि, काव्य की कोटि में नहीं आ सकते, अतः मिश्रबन्धुओं ने केवल वाक्य की रमणीयता को भी अपनी काव्य की परिभाषा के अन्तर्गत कर लिया है। शब्द की रमणीयता इसलिये नहीं कही कि शब्द की अर्थहीन रमणीयता तो वाक्यन में भी होती है पर उसे काव्य नहीं कह सकते। फिर भी वाक्य कहने से भी निरर्थक वाक्य, काव्य नहीं हो सकता है, अतः वाक्य की रमणीयता से भी अर्थ की रमणीयता ही प्रकट होनी है, शब्द की नहीं। अतः लक्षण इस प्रकार होना तो अधिक अच्छा होना कि शब्द या अर्थ की रमणीयता रखनेवाला वाक्य ही काव्य है, तो अधिक उपयुक्त होगा।

काव्य के तीन भेद, काव्य प्रकाश या भित्तारीदास के 'काव्य-निर्णय' के आधार पर ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य तथा अन्तर मानकरके मिश्रबन्धुओं ने पदार्थ-निर्णय पर विचार किया है। लक्षण के भेद पंडितराज जगन्नाथ के अनुसार है और साहित्य-दर्पण के भेद वाद के चक्र में दिये गये हैं। शब्द, शब्दशक्ति और अर्थ पर विचार किया गया है, पर ध्वनि का प्रसंग नहीं है, जो सम्भवतः दूसरे समय में भाव और रस के साथ आये। दूसरा समय अभी निर्मित नहीं हुआ है।

इसके पश्चात् अलंकार का विस्तार-पूर्वक वर्णन है। अलंकारों के तीन भेद शब्द, अर्थ और मिश्र किये गये हैं। मिश्रालंकार के अन्तर्गत संसृष्टि और सन्नर का वर्णन है। यह मिश्रालंकार, 'रसाल' के 'अलंकार-पीयूष' में वर्णित मिश्रालंकार से भिन्न है क्योंकि मिश्रबन्धु का कथन है कि मिश्रालंकार में दोनों प्रकार के या एक ही भाँति के एकाधिक

१. 'साहित्य पारिजात', पृ० २।

२. रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यं।

अलङ्कार मिलते रहते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार इससे अन्तर्गत उभयालङ्कार, मिश्रालङ्कार, स्रष्टृष्टि तथा स्रष्टर दोनों हैं। रसाल जी ने मिश्रालङ्कार की दूसरी ही धारणा उपस्थित की है। उनका विचार है कि—

“जब एक ही प्रकार के दो अलङ्कार एक साथ मिलकर ऐसी एकरूपता धारण कर लेते हैं कि वे पृथक् नहीं किये जा सकते, यद्यपि दोनों की सत्ता प्रत्यक्ष तथा स्पष्ट दीखती है, तब मिश्रालङ्कार की उपस्थिति वहाँ मानी जाती है।”

उभयालङ्कार के समान, मिश्रालङ्कार शब्द और अर्थ दोनों से सम्बन्ध न रखता हुआ नेपथ्य अर्थालङ्कारों से ही धनिष्ठ और पूण सम्बन्ध रखता है। इसमें शब्दालङ्कार का कोई भी अंश नहीं रहता।

दो अर्थालङ्कारों के, समान अर्थों से मिला हुआ एक विशिष्ट रसायन के रूप का नवीन अलङ्कार होता हुआ उभयालङ्कारों से वह अपनी महत्ता एवं सत्ता पूर्णतया स्वतन्त्र या पृथक् ही रखता है।

इन मुख्य मुख्य विशेषताओं के कारण मिश्रालङ्कार दो या अधिक अलङ्कारों के सम्मिलित रूप स्रष्टर और स्रष्टृष्टि नामी अलङ्कारों से भी पूर्णतया पृथक् है।<sup>२</sup> ‘रसाल’ जी ने उभयालङ्कार से मिश्रालङ्कार भिन्न माना है और स्रष्टृष्टि और स्रष्टर से इस कारण भिन्न माना है कि स्रष्टृष्टि में तिलतदुलन्याय के अनुसार दोनों अलग अलग किये जा सकते हैं और स्रष्टर में नीरक्षीरन्याय के अनुसार एक में मिल तो जाते हैं पर कोई नया रूप ग्रहण नहीं करते, जब कि मिश्रालङ्कार में दो अलङ्कार मिलकर एक नवीन रूप धारण कर सकते हैं। ‘रसाल’ जी की यह धारणा तो ठीक है, पर इसके अनुसार तो अनेक अलङ्कार जो अर्थालङ्कार के भीतर हैं, जैसे रूपकातिशयोक्ति, सशयोपमा, आत्मा पद्धति, छकापद्धति आदि अलङ्कारों का भी मिश्र या उभय, या स्रष्टृष्टि स्रष्टर के भीतर उल्लेख होना चाहिए, जैसा कि ‘रसाल’ जी ने स्वयं नहीं किया है। अतः यथाथ में इस प्रकार अलङ्कारों का वर्गीकरण होना चाहिए शब्द, अर्थ, उभय और मिश्र तथा उभय और मिश्र के स्रष्टृष्टि, स्रष्टर और रसायन तीन भेद मानकर अन्तिम ‘रसाल’ जी की धारणा का अलङ्कार हो सकता है। पर मिश्रवस्तुओं ने मिश्रालङ्कार को उभयालङ्कार, स्रष्टृष्टि, स्रष्टर सभी के लिए प्रयुक्त किया है।

१ ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ४७।

२ ‘स्रष्टृष्टि शोध’, पृष्ठ २६२, १६३

की शुद्ध परिभाषा देने का यत्न किया गया है जिसमें, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, रसगंगाधर, साहित्यपरिचय, कुलपतिकृत रसग्रहस्य आदि में दिये हुए लक्षणों पर विचार करने के उपरान्त मिश्रबन्धुओं का लक्षण अधिक ठीक ठहराया गया है। अन्य लक्षणों में तर्क के आधार पर दोष निकाले गये हैं। मिश्रबन्धुओं का लक्षण यह है कि जहाँ वाक्य या अर्थ कोई भी रमणीय हो, वही काव्य है।<sup>१</sup> पंडितराज ने रमणीय अर्थ को प्रतिपादन करनेवाला शब्द वाक्य कहा है,<sup>२</sup> पर उसमें अर्थ की ही रमणीयता ली जा सकती है और इस प्रकार से शब्द की रमणीयता वाले वाक्य जैसे शब्दालंकार, चित्र आदि, वाक्य की कोटि में नहीं आ सकते, अतः मिश्रबन्धुओं ने केवल वाक्य की रमणीयता को भी अपनी काव्य की परिभाषा के अन्तर्गत कर लिया है। शब्द की रमणीयता इसलिये नहीं कही कि शब्द की अर्थहीन रमणीयता तो वाक्यप्रसंग में भी होती है पर उसे वाक्य नहीं कह सकते। फिर भी वाक्य कहने से भी निरर्थक वाक्य, वाक्य नहीं हो सकता है, अतः वाक्य की रमणीयता से भी अर्थ की रमणीयता ही प्रकट होती है, शब्द की नहीं। अतः लक्षण इस प्रकार होता तो अधिक अच्छा होता कि शब्द या अर्थ की रमणीयता रखनेवाला वाक्य ही काव्य है, तो अधिक उपयुक्त होता।

काव्य के तीन भेद, काव्य प्रकाश या भित्तारीदास के 'काव्य निर्याय' के आधार पर ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य तथा अन्तर मानकरके मिश्रबन्धुओं ने पदार्थ-निर्याय पर विचार किया है। लक्षण के भेद पंडितराज जगन्नाथ के अनुसार हैं और साहित्य दर्पण के भेद पाद के चम में दिये गये हैं। शब्द, शब्दशक्ति और अर्थ पर विचार किया गया है, पर ध्वनि का प्रसंग नहीं है, जो सम्भवतः दूसरे खण्ड में मान और रस के साथ आये। दूसरा खण्ड अभी निर्मित नहीं हुआ है।

इसके पश्चात् अलंकार का विस्तार-पूर्वक वर्णन है। अलंकारों के तीन भेद शब्द, अर्थ और मिश्र किये गये हैं। मिश्रालंकार के अन्तर्गत सृष्टि और रस का वर्णन है। यह मिश्रालंकार, 'रसाल' के 'अलंकार-पीयूष' में वर्णित मिश्रालंकार से भिन्न है क्योंकि मिश्रबन्धु का कथन है कि मिश्रालंकार में दोनों प्रकार के या एक ही भाँति के एकाधिक

१ 'साहित्य पारिजात', पृ० २।

(रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द वाक्य)।

अलंकार मिले रहते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार हमने अन्तर्गत उभयालंकार, मिथालंकार, ससृष्टि तथा सक्कर दोनों हैं। रसाल जी ने मिथालंकार की दूसरी ही धारणा उपस्थित की है। उनका विचार है कि—

“जब एक ही प्रकार के दो अलंकार एक साथ मिलकर एसी एकरूपता धारण कर लेते हैं कि वे पृथक् नहीं किये जा सकते, यद्यपि दोनों की सत्ता प्रत्यक्ष तथा स्पष्ट दीप्त होती है, तब मिथालंकार ही उपस्थिति वहाँ मानी जाती है।”

उभयालंकार के समान, मिथालंकार शब्द और अर्थ दोनों से सम्बन्ध न रखता हुआ केवल अर्थालंकारों से ही घनिष्ठ और पूर्ण सम्बन्ध रखता है। इसमें शब्दालंकार का कोई भी अंश नहीं रहता।

दो अर्थालंकारों के, समान गणों से मिला हुआ एक विशिष्ट रसायन के रूप का नवीन अलंकार होता हुआ उभयालंकारों से यह अगनी महत्ता एक सत्ता पूर्णतया स्वतन्त्र या पृथक् ही रखता है।

इन मुख्य मुख्य विशेषताओं के कारण मिथालंकार दो या अधिक अलंकारों के सम्मिलित रूप सक्कर और ससृष्टि नामी अलंकारों से भी पूर्णतया पृथक् है।<sup>२</sup> ‘रसाल’ जी ने उभयालंकार से मिथालंकार भिन्न माना है और ससृष्टि और सक्कर से इस कारण भिन्न माना है कि ससृष्टि में तिलतदुलन्याय के अनुसार दोनों अलग अलग किये जा सकते हैं और सक्कर में नीरसीरग्याय के अनुसार एक में मिलता जाते हैं पर कोई नया रूप ग्रहण नहीं करते, जब कि मिथालंकार में दो अलंकार मिलकर एक नवीन रूप धारण कर सकते हैं। ‘रसाल’ जी की यह धारणा तो ठीक है, पर इसके अनुसार तो अनक अलंकार जो अर्थालंकार के भीतर हैं, जैसे रूपकातिशयोक्ति, सशयोपमा, आत्मापह्नुति, छत्रापह्नुति आदि अलंकारों का भी मिथ या उभय, या ससृष्टि सक्कर के भीतर उल्लेख होना चाहिए, जैसा कि ‘रसाल’ जी ने स्वयं नहीं किया है। अतः यथाथ में इस प्रकार अलंकारों का वर्गीकरण होना चाहिए शब्द, अर्थ, उभय और मिथ तथा उभय और मिथ के ससृष्टि, सक्कर और रसायन तीन भेद मानकर अन्तिम ‘रसाल’ जी की धारणा का अलंकार हो सकता है। पर मिश्रपद्यों ने मिथालंकार का उभयालंकार, ससृष्टि, सक्कर सभी के लिए प्रयुक्त किया है।

१ ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ३७।

२ ‘अलंकार शीघ्र’, पृष्ठ २६२, १६३

अलंकारों के वर्गीकरण का वैज्ञानिक ढंग प्राप्त न करते हुए मिश्रबन्धुओं ने लिखा है “अलंकारों के वर्गीकरण का भी प्रयास किया गया है और हमने भी इस पर धन किया था, किन्तु यह ठीक बैठता नहीं, क्योंकि एक ही अलंकार के विविध भेद और कहीं कहीं वही अलंकार पृथक् वर्गों में पड़ने लगते हैं। अतएव यह विषय ग्रन्थ में सन्निविष्ट नहीं करते।”<sup>१</sup> इस विषय में लेखकों की स्पष्टवादिता ही सराहनीय है।

अलंकारों के विवेचन में वही कहीं ‘साहित्य पारिजात’ में नवीन और मौलिक धारणायें भी मिलती हैं। यों तो सामान्य रीति से लगभग सभी महत्वपूर्ण ग्रन्थों में जन्मिल अलंकारों के प्रादुर्भाव रखने वाले अलंकारों से भेद स्पष्ट करने के लिये व्याख्यायें हैं जो यही ही स्पष्ट और रोचक हैं और ‘अलंकारपीयूष’ को छोड़कर सभी ग्रन्थों से अधिक ऐसी व्याख्यायें हैं। पर ‘अलंकारपीयूष’ से भी अधिक, और पूर्ण तथा ‘अलंकार मञ्जरी’ से अधिक रोचक और कवित्व पूर्ण उदाहरण दिये गये हैं। भेदों को छोड़कर सभी मिलाकर १२४ अलंकारों का वर्णन है। अलंकारों के वर्णन में यथास्थान संस्कृत और हिन्दी के आचार्यों के मतों का उल्लेख है। इस विवेचन में जो नवीनता प्राप्त होती है, उसका उल्लेख आगे किया जाता है।

१ चतुर्थ प्रतीप और व्यतिरेक का भेद दिखाते हुए मिश्रबन्धुओं ने लिखा है कि यदि चतुर्थ प्रतीप में उपमान, उपमेय की परावृत्ति नहीं कर पाता, यह लक्षण माना जाय तो व्यतिरेक के लक्षण में इसकी अतिव्याप्ति हो जाती है। अतः दो बातों में से एक, दोनों अलंकारों को अलग करने के लिए आवश्यक है या तो प्रतीप चतुर्थ की परिमाणा इस प्रकार रखी जाय, कि यदि उपमान उपमेयता पाकर उस उपमेय की समानता न कर सके, तो चतुर्थ प्रतीप हो, या दोनों में यह भेद माना जाय कि व्यतिरेक में, जिस धर्म को लेकर उपमा दी जाती है उससे पृथक् किसी अन्य गुण में विशेषता होती है, उसी में नहीं, जब कि प्रतीप में उसी धर्म में, जैसे “मुख है प्रजुज सो मही, मीठी जात बिरेवि” में व्यतिरेक है, पर ‘मुख प्रजुज से श्रेष्ठतर है’ में प्रतीप होगा, नमी ठीक होगा।<sup>२</sup> दोनों का अन्तर इस प्रकार समझा जा सकता है, प्रतीप में ऐसा कथन होता है कि जिसमें प्रसिद्ध और सादृश्य रखनेवाला उपमान समता नहीं कर सकता। इसमें बिना कोई कारण दिखाये या विशेषता बताये यही कह देते हैं कि वह उपमेय की परावृत्ति का नहीं है, पर व्यतिरेक में, उपमेय के भीतर जो बात गड़कर होती है या विशेषता उपस्थित होती है उसके

<sup>१</sup> ‘साहित्य पारिजात’, पृष्ठ ४८

<sup>२</sup> ‘साहित्य पारिजात’, पृष्ठ ६८।

कारण कि उपमेय उत्कृष्ट होता है, उसका भी कथन आवश्यकीय है। ऐसी दशा में मिथयन्तुओं का अन्तर तो मान्य नहीं है, पर प्रतीति की दूसरी परिभाषा अवश्य काम की हो सकती है।

२. रूपरू के प्रसंग में लेखक-द्वय ने सांग, निरंग और परम्परित भेदों को मुख्य भेद नहीं माना है, ये अभेद, तद्रूप तथा इनके अधिक, सम, न्यून भेदों को ही मुख्य मानने हैं और इसी के साथ साथ ही, सांग, निरंग और परम्परित उपमा को भी मानते हैं। उक्त रूपकों में उपमा पाचक-शब्द यद्वा देने से ये भेद मिल सकते हैं। जो यथार्थ में समीचीन हैं।

३. भ्रान्तिमान, सन्देह और भ्रान्तापन्हुति अलंकार की धारणाओं में भी यद्वा यद्दम निरीक्षण दिखाया गया है। साधारणतः लेखकों ने यही परिभाषा दी है कि जहाँ पर एक वस्तु को देखकर दूसरी का भ्रम हो वहाँ भ्रान्ति अलंकार होता है ऐसी दशा में ऐसा वर्णन जिसमें भ्रम बरा कोई काम किया जाता है, भ्रान्तिमान् अलंकार हो सकता था, पर मिथयन्तुओं ने ऐसा नहीं माना। इन्होंने उसकी परिभाषा दी है “सादृश्योद्भव कवि-कल्पित भ्रम के अनाहार्य ( बनाबटी नहीं असली ) वत् वर्णन में भ्रान्ति अलंकार है।”

इस प्रकार रात में टूँठ देखकर आदमी का भ्रम हो जाने में ‘भ्रान्ति’ नहीं है, बरन् वहाँ उपमेय-गुण का उल्लेख दिखाने के लिए, उन्हीं गुणों में उपमान का भ्रम करके कोई भ्रमवश कार्य होता है, वहाँ पर यह अलंकार होता है। इसी प्रकार सन्देह में भी सादृश्योद्भव संशय होता है।

भ्रान्तापन्हुति का लक्षण भी स्वतन्त्र रूप से दिया गया है। इसका लक्षण प्रायः प्राचार्यों ने यही किया है कि जहाँ पर असली बात कहकर भ्रम का निवारण किया जाय, वह भ्रान्तापन्हुति अलंकार होता है; पर मिथयन्तु यह नहीं मानते, क्योंकि इसमें भ्रान्ति अलंकार के अतिरिक्त और चमत्कार नहीं रहता, अतः इन्होंने उसकी परिभाषा इस प्रकार दी है—“भ्रान्तापन्हुति में किसी वस्तु का अनिश्चित वर्णन करते हुये भ्रान्ति के बहाने से किसी अन्य द्वारा यह कथन दूसरा ठहराये जाने पर सत्य वस्तु कहकर इसका स्पष्टीकरण होता है।” जहाँ पर भ्रम सत्य होता है वहाँ पर इस अलंकार में

१. ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ६१।

२. “ प्रथम स० पृ० १०१

अपनुति का कोई चमत्कार नहीं रह जाता है और इस आधार पर मिश्रगन्धु आचार्य भिस्नारीदास के “आनन है अरविन्द न फूलो, अलीगण भूले कहीं मँडरात हो” उदाहरण को केवल भ्रान्तिमान् मानते हुए इसमें चमत्कार का ग्रामान् वतलाते हैं। वे अपने लक्षण की पुष्टिरूप दूलह के कविमुल कठामरण का उदाहरण देते हैं—

“आलो, नैन लागे आजु, भली भई नौद आई,  
मेरे बनमाली सों, दुराव सोसों का करै ॥”

इस रूप में यह छेकानुति का ठीक विलोम है जिसमें अनिश्चित वर्णन करते हुए किसी के सत्य ज्ञात समझने पर झूठ कहकर निषेध किया जाता है।

४—वक्त्रोक्ति को मिश्रगन्धुओं ने शब्द और अर्थ दोनों के अन्तर्गत रखा है, जहाँ शब्द बदल देने से यह अलंकार न रहे, वहाँ शब्द-वक्त्रोक्ति समझी जानी चाहिये जिसे कवियों ने शब्दालंकार का भेद माना है, पर यथार्थ में मिश्रगन्धुओं का अपना मत यही है कि वक्त्रोक्ति अर्थालंकार के भीतर है। क्योंकि शब्द को बदलकर पर्यायवाची रखने से चमत्कार गष्ट हो जाने का रेतु ये शब्दालंकार के लिए आवश्यक नहीं मानते, यद्यपि यह ज्ञात ही साधारणतः शब्दालंकार के सम्बन्ध में मान्य है। इसके विरोध का जो कारण दिया है, वह अधिक समीचीन नहीं। मिश्रगन्धुओं का इस विषय में अपना सिद्धान्त यह है कि जहाँ सुनने में सुन्दर लगे वहाँ शब्दालंकार और जहाँ अर्थ विचारने में सौन्दर्य हो, वहाँ अर्थालंकार होता है।<sup>१</sup> पर यथार्थ में दोनों ही प्रकार शब्द और अर्थ के अलंकारों के जाँचने के उपयुक्त जान पड़ते हैं।

इस प्रकार अन्य अनेक स्थानों पर भी आचार्यों से मतभेद देखने को मिलता है, जिसका प्रायः स्पष्ट उल्लेख ‘साहित्य पारिजात’ में कर दिया गया है। दृष्टान्त अन्तर्गत की परिभाषा तो हैं ‘दृष्टान्त में घमों तथा उपमान और उपमेय (दोनों सामान्य या दोनों विरोध) का निरूपण वाक्यों में विध्य प्रतिक्रिया भाव होता है’<sup>२</sup> पर इसके दो उदाहरण अर्थान्तरग्राह के जान पड़ते हैं। उदाहरण ये हैं—

१. “सगति के अनुसार ही सबके वनत सुमाय।

माँस = जो कुछ परे, गिरो नोन दै जाय ॥

१. ‘साहित्य पारिजात’, पृ० ३२५

२. ‘साहित्य पारिजात’, पृ० स० पृ० १०८।

३. ‘साहित्य पारिजात’, प्रथम स० पृ० ११०।



२. पत्नी प्रेम नन्दलाल के हजुवन के विचारों का काव्यशास्त्र के  
मधुप राजपद पाय के बीच बन्धन में न प्राप्त हो साने के

इसमें प्रथम में पहला पद सामान्य और दूसरा पर विशेष आचार्य श्यामसुन्दर दास  
विशेष और दूसरा सामान्य है। एक व्यक्ति के सम्बन्ध का कथन ही है।

सम्बन्ध का कथन सामान्य कहलाता है। यदि खँभर और गोपी को,  
फिर अर्धान्तरन्यास में दिये गये निम्नलिखित उदाहरण में भी वृत्ति हो सके।

१. धड़े न हूँ गुननि मिलि विरद बड़ाई पाय।

पाजकल

कहत धतूरे सो कनक गहनो गढ़ो न जाय ॥

दृष्टि

२. रहिभन नीच मसग से जगत कलंक न काहि।

दूध कलारिन हाय खरि, मय समुझत मन साहि ॥

इन उदाहरणों में धतूरे के समान ही खँभर भी विशेष है, और बरतारिन के समान  
गोपी। अतः दृष्टान्त के दृष्टान्त उपयुक्त नहीं जान पड़ते।

रसबदादि अलंकारों के पूर्व, रस का सक्षिप्त परिचय दे दिया गया है। और अन्त में  
इस बात पर विचार दिया गया है कि रसबदादि अलंकार हैं या नहीं। मिश्रकृतियों का मत  
ठीक ही है कि रसादि का उपकार तो सभी अलंकार करते हैं केवल इसी कारण से रसब  
दादि अलंकार नहीं हैं उनकी गणना तो असलक्ष्यक्रम व्यंग्य के अन्तर्गत होनी चाहिये।  
अनुमास के छेक, वृत्त्य, श्रुत्य और अन्य भेद हैं, अन्त में मिश्रालंकार के अन्तर्गत सवृष्टि  
और सवर अलंकारों का वर्णन है। इस प्रकार अलंकारों का वर्णन समाप्त हुआ है इतना  
वर्णन प्रथम पाठ में है, अन्य अंगों का वर्णन दूसरे खण्ड में होगा जो अभी प्रकाशित  
नहीं हुआ है।

हे । प० महावीर प्रसाद द्विवेदी और प० रामचन्द्र शुक्ल के विचारों का काव्यशास्त्र के आवश्यक अंगों पर अध्ययन उनके किसी एक ग्रंथ विशेष में प्राप्त हो सकने के कारण रुई लेगा और ग्रंथों के आधार पर लिया गया है, पर आचार्य श्यामसुन्दर दास और 'सुधाशु' जी का अध्ययन उनके तद्विषयक ग्रंथों के आधार पर ही है ।

## आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी

सबसे प्रथम द्विवेदी जी ही आते हैं । द्विवेदी जी के विचारों का महत्व आजकल उतना नहीं है जितना कि उनके समय में था । सिद्धान्त नहीं, बल्कि साहित्य खोजन की दृष्टि से लड़ी बोली की शैलीवास्था में उनकी प्रेरणा और प्रोत्साहन उड़े ही उपयोगी हुए और उन्हीं के कारण लड़ी बोली इस रूप में बन सकी । द्विवेदी जी के काव्य भाषा, काव्य, काव्य का प्रयोजन, प्रेरणा और प्रभाव आदि विषयों पर विचार इस पुस्तक के आदर्शों को व्यक्त करते हैं जिनसे विवरण और विवेचन नीचे की पंक्तियाँ में दिये जाते हैं ।

### काव्य भाषा

द्विवेदी जी सरल और शुद्ध भाषा के समर्थक थे । यह स्पष्ट किन्तु प्रभावपूर्ण प्रकाशन पर उक्त होते थे । तथ्य की बात तो यह है कि संस्कृत साहित्य और काव्यशास्त्र पर पूर्ण निष्ठा रखते हुए भी वे लड़ी बोली को शुद्ध रूप से काव्यात्मक भाषा को व्यक्त करने योग्य, एक समर्थ भाषा बनाने के प्रयोगों में उल्लेखित थे । इसी कारण से वे पहले भाषा को व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध कर लेना चाहते थे । यदि भाषा शुद्ध है, तो भाषा की असुष्ठता भी दूर रहेगी और सुन्दर से सुन्दर भाषा भी अभिव्यक्ति पा सकेंगे । वे किसी भी कवि को व्याकरण सम्बन्धी अशुद्धि के लिये क्षमा नहीं करना चाहते थे और कविता में इस अशुद्धि के स्थान पा जाने पर वे कवि को सुधा-सम्बन्धी अनभिज्ञता मानते थे । 'रसज्ञ रजन' में उन्होंने भाषा के सम्बन्ध में अपने विचार इस प्रकार प्रकट किये हैं ।

“कविता लिखने में व्याकरण के नियमों की अवहेलना न करनी चाहिये । शुद्ध भाषा का जितना मान होता है अशुद्ध का उतना नहीं । व्याकरण का विचार न करना कवि की तद्विषयक अज्ञानता का सूचक है—जहाँ तक सम्भव हो शब्दों के मूलरूप को नहीं बिगाड़ना चाहिये ।”

अपनुति का कोई चमत्कार नहीं रह जात

मिसरीदास के "आनन है अरविन्द - व्यशास्त्र के अंगों पर प्राप्त विचार ।

को केवल आतिमान् मानते हुए

की पुष्टिरूप दूल्हा के वनिज गये रीति परम्परा वाले ग्रंथों पर विचार किना जा चुका है

तकालीन प्रणाली पर ही विषयों का विवेचन और स्पष्टीकरण

"नया आधुनिक काल में गद्य के विकास और नवीन साहित्य और  
रों के साथ सम्पर्क होने से नवीन दृष्टिकोण प्राप्त हुआ । पुराने विषयों

इस अद्विगत प्रणाली पर विचार न करके नये और समयोपयोगी ढंग से विचार किया  
जिते, काव्यादृशों की ओर बदलती परिस्थिति और विचारों के अनुसार दृष्टिपात हुआ ।  
काव्य की समस्याओं पर स्पष्ट-दृष्ट रीति से विचार हुआ । इस परिवर्तन का विशेष अध्ययन  
अगले अध्याय में होगा । यहाँ पर हमारा उद्देश्य काव्यशास्त्र पर निहित नवीन ढंग से  
प्रकट किये हुए विचारों और ग्रंथों का अध्ययन है, जिनका प्रभाव कवियों और सम  
कालीन साहित्य पर गहराई के साथ पड़ा है ।

नवीन विचारों का प्रारम्भ आधुनिक हिन्दी में पत्र-पत्रिकाओं के अभ्युदय के साथ  
हुआ है, और उन पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित नवीन साहित्य के मार्ग प्रदर्शन के हेतु  
हिन्दी साहित्य के कुछ विद्वानों ने काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर अपने विचार प्रस्तुत  
करके, लेखकों और कवियों के सामने आदर्श रखने का प्रयत्न किया है । यों तो  
सामान्य रीति से अनेक छोटे छोटे ग्रंथ लिखे गये हैं और उनके लिखने वाले भी  
अनेक हैं, पर महत्व, प्रभाव और मौलिकता की दृष्टि से उपयोगी लेखक कुछ ही हैं ।  
इन लेखकों में पंडित मधुसूदनप्रसाद द्विवेदी, आचार्य रामानन्द शुक्ल, आचार्य रामानन्द  
दास, सूर्यकांत शारदा, लक्ष्मीनारायणसिंह, 'गुप्तानु' और गुप्तासदास के नाम विशेष  
उल्लेखनीय हैं । यद्यपि इनके अतिरिक्त भी अनेक लेखकों जैसे अग्निनादता घाट,  
विशोरोदास गोस्वामी आदि के विचार हैं, पर उनका कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा ।  
प्रथम कविता लेखक दृष्टि का प्रभाव ही तत्कालीन साहित्य पर पड़ा है और विषय  
निरूपण एवं विचार की दृष्टि में इनमें पूर्णतया तथा मौलिकता प्राप्त होती है, विशेषकर गुप्त  
की और रामानन्ददास की के विचारों और ग्रंथों की तो बड़ी भूमि रही, २१ कारण  
इनके अध्ययन में कुछ अधिक विषयों के साथ आनन्दवर्धन है 'गुप्तानु' ने काव्य  
शास्त्र की व्यापक समस्याओं पर अधिक व्यापकता और अधिक आधुनिक दृष्टि में  
गौर किया है । उनके विचार, पूर्ण और महत्त्वपूर्ण चाहे न हों, पर उनका दाय नवीन  
प्रभाव है, जिस पर चलने में साहित्य और नीति का सम्बन्ध अधिक स्पष्ट हो गया

है। पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी और पं० रामचन्द्र शुक्ल के विचारों का काव्यशास्त्र के आवश्यक ग्रंथों पर अध्ययन उनके किसी एक ग्रंथ विशेष में न प्राप्त हो सकने के कारण कई लेखों और ग्रंथों के आधार पर किया गया है, पर आचार्य श्यामसुन्दर दास और 'मुद्राराक्षस' जी का अध्ययन उनके तद्विषयक ग्रंथों के आधार पर ही है।

## आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी

सबसे प्रथम द्विवेदी जी ही आते हैं। द्विवेदी जी के विचारों का महत्व आजकल उठाना नहीं है जितना कि उनके समय में था। निदान्त नहीं, परन्तु साहित्य-सृजन की दृष्टि से रसई बोली की शैशवावस्था में उनकी प्रेरणा और प्रोत्साहन बड़े ही उपयोगी हुए और उन्हीं के कारण लखी बोली इस रूप में बन सकी। द्विवेदी जी के काव्य-भाषा, काव्य, काव्य का प्रयोजन, प्रेरणा और प्रभाव आदि विषयों पर विचार इस युग के आदर्शों को व्यक्त करते हैं जिनके विवरण और विवेचन नीचे की पंक्तियों में दिये जाते हैं।

### काव्य-भाषा

द्विवेदी जी सरल और शुद्ध भाषा के समर्थक थे। वह स्पष्ट किन्तु प्रभावपूर्ण प्रकाशन पर बड़ा देते थे। तथ्य की बात तो यह है कि संस्कृत साहित्य और काव्यशास्त्र पर पूर्ण निष्णात रहते हुए भी वे रसई बोली को शुद्ध रूप से काव्यात्मक भावों को व्यक्त करने योग्य, एक समर्थ भाषा बनाने में प्रयत्नों में लगे रहते थे। इसी कारण से वे पहले भाषा को व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध कर लेना चाहते थे। यदि भाषा शुद्ध है, तो भावों की अस्पष्टता भी दूर रहेगी और सुन्दर से सुन्दर भाव भी अभिव्यक्ति पा सकेंगे। वे किसी भी कवि को व्याकरण-सम्बन्धी अशुद्धियों के लिये क्षमा नहीं करना चाहते थे और कविता में इस अशुद्धि के स्थान पा जाने पर वे कवि की क्षमा-सम्बन्धी अनभिज्ञता मानते थे। 'रसज्ञ रजन' में उन्होंने भाषा के सम्बन्ध में अपने विचार इस प्रकार प्रकट किये हैं।

“कविता लिखने में व्याकरण के नियमों की अवहेलना न करनी चाहिये। शुद्ध भाषा का जितना मान होता है अशुद्ध का उतना नहीं। व्याकरण का विचार न कर कवि की तद्विषयक अज्ञानता का सूचक है—जहाँ तक सम्भव हो शब्दों के मूलरूप नहीं बिगाड़ना चाहिये।”<sup>१</sup>

यहाँ पर उन्होंने शब्दों और उनके प्रयोग की व्याकरण सम्बन्धी शुद्धता पर ही पैपल जोर नहीं दिया, बरन् तत्सम शब्दों के प्रयोग पर भी। इसका परिणाम यह हुआ कि उस समय भाषा राज्य में संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग बहुत अधिक बढ़ गया और सामान्य बोलचाल की भाषा एवं शब्दों के, जो हिन्दी काव्य की विशेषता के अंग हैं, जिनमें भावव्यक्त करने की शक्ति अगिष्ट थी और जिनसे हमारी भाषना और संसार का सम्बन्ध था, प्रयोग की ओर अबहेलना होने लगी, जो द्विवेदीजी के द्वारा अभिप्रेत न था। इससे भाषा की समृद्धि में बाधा पड़ी, किन्तु यह सब शुद्ध भाषा लिखने के जोर में किया गया था। द्विवेदीजी के पूर्वजनों लेखकों में शुद्ध भाषा लिखने का कोई निमित्त प्रयत्न नहीं दिखलाई पड़ता किन्तु भाषाशास्त्र के साधन के दृष्टिकोण से द्विवेदी ने एक बड़ा परिवर्तन उपस्थित किया। दूसरी बात जिस पर उन्होंने जोर दिया वह सरल और प्रभावपूर्ण शब्दों का प्रयोग है। भाषा चाहे कितनी ऊँचा हो पर वह यदि सीधी, सरल और स्पष्ट भाषा में व्यक्त न हो तो उसका प्रभाव नहीं रह जाता। द्विवेदीजी ने अपने लेखों में सदैव ऐसी भाषा के प्रयोग की ही शिक्षा दी है जो साधारण लोगों द्वारा बोली जाती हो और सभी लोगों की समझ में आ सके। उन्होंने शुद्ध मुहावरों के प्रयोग पर भी जोर दिया, किन्तु यह बात तब हुई, जब उन्होंने देखा कि तत्सम और व्याकरण सम्मत शुद्ध भाषा लिखने की धुन में लोग बोलचाल के हिन्दी और दूसरी भाषाओं के शब्दों का बहिष्कार करते संस्कृत शब्दों से ही भडार भर रहे हैं। इसका देखकर ही उन्होंने लिखा था—

“भाषा चाहे जैसा ऊँचा क्यों न हो, पेचीदा न होना चाहिये। वह ऐसे शब्दों द्वारा प्रकट किया जाना चाहिये जिनसे सब लोग परिचित हों। मतलब यह कि भाषा बोलचाल की हो। क्योंकि कविता की भाषा बोलचाल से कितनी ही अधिक दूर जा सकती है उतनी ही उसकी यादगो कम हो जाती है। बोलचाल का मतलब उस भाषा से है जिसे सास और ग्राम सब बोलते हैं, विद्वान् और अविद्वान् दोनों जिसे काम में लाते हैं। इसी तरह कवि को मुहावरों का भी ख्याल रखना चाहिये। जो मुहावरों सर्वसम्मत हैं उसी का प्रयोग करना चाहिये। हिन्दी-उर्दू में कुछ शब्द अन्य भाषाओं के भी आ गये हैं वे यदि बोलचाल के हैं तो उनका प्रयोग सदोप नहीं माना जा सकता, उन्हें त्याग नहीं समझना चाहिये।”

इस प्रकार भाषा के सम्बन्ध में उनके विचार अतीव व्यावहारिक थे।

## कविता का स्वरूप

कविता की पद्य से भिन्नता बताते हुए द्विवेदीजी कहते हैं कि पद्य में किसी एक छन्द के अनुसार पंक्तियाँ गढ़ी होती हैं, किन्तु यह नियम कविता के लिए आवश्यक नहीं है। कविता प्रभावशाली रचना है, जो पाठक या श्रोता के मन पर आनन्ददायी प्रभाव डालती है। द्विवेदीजी का विश्वास है कि छन्द कविता के लिये आवश्यक तत्त्व नहीं है, बिना छन्द के कविता हो सकती है। उनकी आवश्यकता इतनी ही है, जितनी शरीर पर कपड़ों की। उनके विचार से छन्द कभी कभी भाव के स्वाभाविक प्रकाशन में बड़ी बाधा पहुँचाने हैं। वे कहते हैं :—“पद्य के नियम कवि के लिए एक प्रकार की चेष्टियाँ हैं उनमें जकड़ जाने से कवियों को अपनी स्वाभाविक उड़ान में कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। कवि का काम है कि वह अपने मनभावों को स्वाधीनता पूर्वक प्रकट करे।”<sup>१</sup> इस प्रकार कविता गद्य या पद्य दोनों में लिखी जा सकती है। द्विवेदी जी ने लिखा है :—

“माना प्रकार के विकारों के योग से उत्पन्न हुए मनोभाव जब मन में नहीं समाते, तब वे आप ही आप मुख के मार्ग से बाहर निकलने लगते हैं अर्थात् मनोभाव शब्दों का रूप धारण करते हैं। यही कविता है चाहे वह पद्योत्पन्न हो चाहे गद्योत्पन्न।”

इससे स्पष्ट यह है कि कविता के विषय में द्विवेदी जी का विचार बहुत उदार है। इस प्रकार की परिभाषा हिन्दी में प्रचलित कविता विषयक पूर्व बनी धारणा से नितान्त भिन्न है। पर यह स्मरण रखना चाहिए कि द्विवेदी जी ने जिसे कविता कहा है उसे काव्य कहते तो अधिक उपयुक्त था। कविता शब्द का रूढ़िगत प्रचलित प्रयोग पद्यकाव्य के लिए ही होता है, अतः कविता, शब्द का प्रयोग काव्य के अर्थ में नहीं हो सकता।

द्विवेदी जी ने यद्यपि काव्य में छन्दों की बड़ी आवश्यकता नहीं मानी फिर भी वे यह मानते हैं कि छन्दों का अपना अलग महत्व भी होता है। इससे सौन्दर्य और प्रभाव की वृद्धि ही होती है, यद्यपि यह काव्य का बीज रूप में कोई आवश्यक तत्त्व नहीं। बड़े कवियों की कविता में छन्द और शब्द समी होते हैं और वे उनके अनुशासन में चलते हैं उनसे लिये वे बाधा रूप नहीं बरन् प्रभाव-वर्द्धक हैं इसलिए अपने विषय के अनुसार प्रतिभा-सम्पन्न कवि छन्दों का चुनाव करते हैं और वे बराबर निभाते चलते हैं। ऊपर जैसा

कहा जा चुका है द्विवेदी जी ने छन्दों के प्रयोग के विषय में उड़ी ही उदार भावना दिखालाई है, किन्तु जिस प्रकार शुद्ध भाषा न लिखने वाले को द्विवेदी जी अनभिज्ञ कहते हैं वैसे ही जिसे छन्द या लय का ज्ञान नहीं वह भी काव्य के एक उपकरण से अनभिज्ञ है। छन्द बहुत ही सुन्दर विचारों और प्रभावशील शब्दों के गुम्फन में सहायक अधिक होते हैं और भाव प्रकाशन की बाधा कम पहुँचाते हैं। छन्द की लय, भाव के उपयुक्त एक वायुमण्डल बना देती है जिसमें ध्वनिमय उपयुक्त शब्द अपने आप आते रहते हैं। छन्द को काव्य से बहिष्कृत कभी नहीं किया जा सकता उसे हम प्राज्ञाकारी और लचीला चाहे जितना बना लें क्योंकि छन्द के साथ ही साथ कविता का प्रमुख स्वरूप सदा के लिए बिलीन हो जायगा जो अरु समुद्र के समान भरा हुआ है और जिसमें छन्द की गतिमय लहरें उठ उठकर अपनी मन्द और गभीर गति का आकर्षण बिखेर रही हैं।

द्विवेदी जी छंद-बद्ध कविता के विरोधी न थे पर वे छंद की मुटि को उतना महत्वपूर्ण न समझते थे जितना भाव की अस्पष्टता को। परम्परा से पुराने छन्दों का व्यवहार हो रहा था, द्विवेदी जी ने उसमें नवीनता उपस्थित करने के लिए यह कहा कि चाहे नवीन छंदों का प्रयोग हो या छंद को निलाजलि दे दी जाय पर भाषा शुद्ध और स्पष्ट होनी चाहिये। छन्दों, अलंकारों आदि के उपाय उन्होंने अपने भावों को पूरी सच्चाई के साथ व्यक्त करने की अनुमति दी।<sup>१</sup> और इस प्रकार उनकी कविता की एक परिभाषा यह भी है—“जो बात असाधारण और निराले ढंग से शब्दों द्वारा इस तरह प्रकट की जाय कि सुनने वाले पर उसका कुछ न कुछ असर जरूर पड़े, उसी का नाम कविता है।”<sup>२</sup> इस निराले ढंग के विषय में द्विवेदी जी ने अपना विचार प्रकट नहीं किया। यह ढंग लोग निराला ही कवि का काम है किन्तु वह ऐसा हो कि प्रभाव सर पर पड़े अथवा काव्य की परिभाषा बहुत व्यापक है और प्रभाव के विषय में मत भेद भी हो सकता है। किसी पर कोई ढंग प्रभाव डालता है, किसी पर कोई। पर इस प्रभाव के मानदंड के विषय में उन्होंने कुछ नहीं कहा।

द्विवेदी जी कविता और चित्रकला का घनिष्ठ सम्बन्ध मानते थे। ‘कविता बलाप’ की भूमिका में उन्होंने लिखा है—

“चित्रकला और कविता का घनिष्ठ सम्बन्ध है। दोनों में एक प्रकार का अनोखा

१. देखिये, ‘रसज्ञरत्न’ पृष्ठ ४ और पृ० ३६।

२. ‘रसज्ञरत्न’ पृष्ठ ३६ गया पैरा।

सादृश्य है। दोनों का वाग भिन्न भिन्न प्रकार के दृश्यों और मनोविचारों को चित्रित करना है। जिस वात को चित्रकार चित्रद्वारा व्यक्त करता है, उसी वात को कवि, कविता द्वारा व्यक्त कर सकता है। कविता भी एक प्रकार का चित्र है। कविता के श्रवण से आनन्द होता है, चित्र के दर्शन से। कवि गौर चित्रकार में स्थिता आसन उच्च है, यह निर्णय करना कठिन है क्योंकि किसी चित्र के भाव को कविता द्वारा व्यक्त करने से जिस प्रकार अलौकिक आनन्द की वृद्धि होती है, उसी प्रकार कविता गत किसी भाव को चित्र द्वारा स्पष्ट करने से भी उसकी वृद्धि होती है। चित्र देखने से नेत्र तृप्त होते हैं, कविता पढ़ने या सुनने से कान ।”

कवि और चित्रकार के आचार्यों में कौन उच्च है इसके निर्णय में द्विवेदी जी को कठिनाई थी पर अन्त में स्पष्ट ही कवि, चित्रकार से बड़ा माना जाता है। चित्रकार के प्रत्येक चित्र पर कवि अपनी कविता ढाल सकता है, पर प्रत्येक कविता का चित्र उपस्थित करना चित्रकार के लिये कठिन है। उनके ऊपर के वक्तव्य से यही स्पष्ट है कि वे कविता और चित्रकला को एक ही कोटि की और अनिष्ट सम्बन्ध वाली समझते हैं। यह उनका निष्कर्ष उनके निजी प्रयोगों और निरीक्षण पर ही अवलम्बित था। गहरे अध्ययन-युक्त मनन पर नहीं। उन्होंने कविता को चित्रकला में कुछ सम्बन्धित करते हुए कविता की एक और परिभाषा दी है। “ग्रन्थ-करण की वृत्तियों के चित्र का नाम कविता है।”<sup>१</sup>

यह ठीक है कि चित्रकारी का कविता से बहुत कुछ सम्बन्ध रहता है, पर कविता का क्षेत्र उससे अधिक व्यापक है और यह अधिन पूर्ण है।

द्विवेदी जी के विचार से उत्तम कविता सभी पर प्रभाव डालने वाली होनी चाहिए। तुलसीदास के समान सभी का हित द्विवेदी जी का कविता गत आदर्श है। इसलिए द्विवेदी जी ने लिखा है कि कविता में वाग्यशास्त्रों में लिखे गुणों के आधार पर नीचे लिखी विशेषताओं का होना आवश्यक है।<sup>२</sup>

१. कविता, साधारण मनुष्यों की दशा, विचारों और भावनाओं का वर्णन लिये हो।

२. इसके ग्रन्थगत गुणों के उदाहरण जैसे सहनशीलता, प्रेम, दया, उत्साह, नीरता आदि हों।

३. कल्पना, सूक्ष्म और अलंकार स्पष्ट होने चाहिए।

१. ‘रसज्ञ रंजन’ पृष्ठ २०, पंक्ति ११।

२. ” ” ” १८।



४. इसकी भाषा सरल, स्वाभाविक और प्रभावशाली हो ।

५. छन्द सीधा, सुन्दर और वर्णन के अनुमूल हो ।

इन बातों के साथ साथ कविता के अन्तर्गत सर्वप्रियता का गुण स्वभावतः प्राप्त होता है । उन्होंने सर्वप्रियता पर सदैव जोर दिया है और इससे सदेह-रहित शब्दों में व्यक्त किया है कि कविता यदि संस्कृत शब्दों से भरी हुई होगी तो उससे हानि की ही सम्भावना है जैसा कि नीचे की पंक्तियों से प्रकट है :—

“इसी प्रकार जब बोलचाल की भाषा की कविता को या ग्राजमल के और दूसरे पद्यों की साधारण लोग भी पढ़ने लगे तब समझना चाहिए कि कविता और कवि लोकप्रिय है । ग्राजमल संस्कृतमयी कविता का रचा जाना और भी अधिक हानि कारक है ।”<sup>१</sup>

इस प्रकार काव्य विषयक द्विवेदी जी का विचार बड़ा ही प्रगतिशील था । उन्होंने साहित्य को प्रभावशाली बनाने पर बहुत अधिक बल दिया जैसा कि उनके सरस्वती में प्रकाशित एक लेख के नीचे लिखे उद्धरण से पता चलता है :—

“साहित्य ऐसा होना चाहिए जिससे आकलन से बहुदक्षिता बढे, बुद्धि को तीव्रता प्राप्त हो । हृदय में छद्म प्रकार की सजीवनी शक्ति की धारा बहने लगे, मनोरंजन परिष्कृत हो जाय और आत्म गौरव की उद्भासना होकर वह परकाष्ठा को पहुँच जाय । मनोरंजन मात्र के लिए प्रस्तुत किए गये साहित्य से भी चरित्र गठन को हानि न पहुँचनी चाहिए । आलस्य, अनुयोग व विनाशिता का उद्गोचन निः साहित्य से नहीं होता उसी से मनुष्य में पीढ़य व मनुष्यत्व आता है । सरस्वती, कर्तस्त्रिणी, परिमाजित और तुती हुई भाषा में लिखे गये प्रथम ही अशुद्ध साहित्य के भूषण समझे जाते हैं ।”<sup>२</sup>

### काव्य का प्रयोजन और विषय

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है द्विवेदी जी का काव्य-सम्बन्धी मानदण्ड लोकप्रियता है । इसका स्वभावतः यह निष्कर्ष निकलता है कि द्विवेदी जी का विश्वास था कि कविता से समाज का हित-साधन अत्यन्त होना चाहिए । उनका यह भी निष्कर्ष था कि जैसे ही मनुष्य का ज्ञान बढ़ता जाता है कविता का उपयोग और प्रभाव कम होता जाता है इस

१. ‘सर्वप्रियता’ पृ० १८, १९ से २१ पंक्ति ।

२. सरस्वती सन् १९१७ ।

विषय में उनका यह तर्क था कि कविता में कुछ असत्य अवश्य रहता है जो हमारी भावना पर प्रभाव डालता है, और जैसे ही मनुष्य ज्ञान का विकास बढ़ता जाता है उसकी बुद्धि स्थापक होनी जाती है जैसे ही उसका प्रभाव कम होता जाता है।<sup>१</sup>

उनका यह विचार अशतः ही मान्य हो सकता है क्योंकि यह देखा जाता है कि जैसे ही मनुष्य की ज्ञान-बुद्धि होती है वैसे ही विश्व का रहस्य विलीन होता जाता है; जैसे ही मनुष्य अधिः परिचित होती जाती है वैसे ही उनका आकर्षण कम होता जाता है। पर इस विश्वास में यह पूर्व-मान्यता रहनी है कि जन काव्य अपने चरम उत्कर्ष में था और विद्वान् और रसिक काव्य की प्रशंसा करते थे तब वे या तो ज्ञान में या बुद्धि के विनाश में हीन थे। यह बात सर्वकालीन सत्य नहीं रहती। कविता प्रत्येक युग में अपना नया स्वरूप ग्रहण करती रहती है इसलिए यदि बौद्धिक या ज्ञानका विकास हुआ तो कविता भी उसी के अनुसार अपने प्रभाव के लिए नया क्षेत्र अपश्य खोज निकालेगी। प्रत्येक युग के समस्त नवीन-नयी समस्याएँ अपना शिर उठाती हैं उन्हीं के आधार पर भावों का आन्दोलन हुआ करता है इसी आन्दोलन और उथल-पुथल पर ही कविता के नए क्षेत्र की षष्ठ भूमि बना करती है अतएव इस विषय में डर की कोई बात नहीं कि कविता कभी सफ़ट में होगी। हाँ, यह सम्भव अवश्य है कि किसी युग विशेष में काव्य की भारा अधिक वेगवान् गति से बहे और दूसरे युग में उसका वेग उतना प्रबल न रहे, पर कविता का सम्बन्ध सदा ही मानव भावनाओं के साथ है। जब तक इनकी सत्ता है कविता के प्रभाव का साम्राज्य अटल है।

द्विनेदीनी कविता के आनन्द और उपयोगिता दोनों प्रयोजनों पर बल देते थे, वे प्राचीन और परम्परागत काव्य विषयों पर कविता लिखने के विरोधी थे। वे नायिका-भेद और लक्षण ग्रन्थों की सख्या बढ़ाने के विपक्ष में थे और नये विषयों पर लेखनी चलाने के प्रयास का सदैव स्वागत करते थे। उनके विचार से कविता लिखने के विषयों की कोई सीमा नहीं। प्रकृति के सभी पदार्थ बड़ी सरलतापूर्वक काव्य के बड़े सुन्दर विषय हो सकते हैं।<sup>२</sup> यथार्थ तब तो यह है कि कविता में विषय का उतना अधिक महत्व नहीं रहता जितना कि विषय के निर्वाह का। कवि की कल्पना, विषय को एक विलक्षण आकर्षण प्रदान करती है और वह मनोमोहक शक्ति प्राप्त करता है। न केवल विषय,

१. देखिये 'रसज्ञान' पृ० ३३।

२. " " " १३

कान् विचारों ने निश्च भी प्रकाशन की कथा और कुशलता आदिने । चाहे किने सुन्दर विचार हों, यदि उन्हें प्रकट करनेवाले शब्द उपयुक्त नहीं तो उनका कोई प्रभाव नहीं । शक्तिहीन और अनुपयुक्त शब्दों ने बीच भावों का गद्गु धुल जात है इसीलिए शब्दों के प्रयोग की कुशलता यदि के लिये प्रमुख रूप में आवश्यकता है ।<sup>१</sup>

कवि के चार्थ के विषय में द्विवेदीजी ने कहा है कि यदि पहले विषय के तत्त्व को ग्रहण करता है उसकी आत्मा में प्रवेश करता है और जब उसका हृदय विषय से ओत-प्रोत हो जाता है और मन उसमें तन्मय हो जाता है तब वह अपने भावों और विचारों को शब्दों के रूप में व्यक्त करता है । रसजनन में उन्होंने निम्न है—

‘कवियों का यह काम है कि वे जिस पान अथवा वस्तु का वर्णन करने हैं उसका रस ग्रहण प्रकटकरण में लेकर उसे ऐसा शब्द स्वरूप देते हैं कि उन शब्दों को सुनने से वह रस सुननेवाला के हृदय में जाग्रत हो जाता है ।’<sup>२</sup>

५० महावीर प्रसाद द्विवेदी के विचार से कवि को यथार्थ-दर्शी होना चाहिए और अपने साधारण अनुभवों का पूरा उपयोग करना चाहिए । उसे अपनी इच्छा के विरुद्ध दूसरों की आज्ञानुसार नहीं लिखना चाहिए । कवि को यथार्थता के आधार से रहित केवल कल्पना का विश्व नहीं खड़ा करना चाहिए । उसे चिन्ता भी सम्भव हो सके क्षामाधिक होना चाहिए । इसका अर्थ यह नहीं है कि वह कल्पना से मिलजुल रहित हो । यथार्थ में कल्पना, कवि की एक बड़ी शक्ति है । चिन्ता ही कवि कल्पना की शक्ति से सम्पन्न होता है उतना ही उदा यह कवि है । (कविता में नवीन उद्भावना रहती है । इसलिए कवि की प्रतिभा, कल्पना ही है ।<sup>३</sup> किन्तु जैसा ऊपर कहा गया है केवल कल्पना से काम नहीं चल सकता । कवि को कल्पना के साथ साथ प्रकृति के सूक्ष्म निरीक्षण के प्रभाव की भी आवश्यकता है । प्रकृति के निया कलाओं और चेतनाओं का चिन्ता विस्तृत ज्ञान, उसने प्राप्त हो उतना ही अच्छा है । प्रकृति के साथ-साथ मनुष्य स्वभाव का पूर्ण परिचय भी होना चाहिए । उसे मानवता के सुख-दुःख, उल्लास विपाद आदि का व्यापक ज्ञान होना चाहिए । इस प्रकृति और मानव

१ देखिए ‘रसजनन’ पृ० ४४ ४५

२. ” ” ” ४१

३. ” ” ” ३४

४ ” ” ” ४०

भावनाओं की गृष्टभूमि पर जब कवि की कल्पना कार्य करती है तभी उत्तम काव्य का निर्माण होता है ।

उपयुक्त अध्ययन द्वारा हम सहज ही इस निश्चय पर पहुँचते हैं कि द्विवेदीजी की काव्य-विषयक धारणा न शुद्ध आदर्शात्मक थी और न कट्टर यथार्थवादी । वे कवि की रचनाओं में यथार्थवाद और आदर्शवाद के समुचित समन्वय की प्रेरणा देते थे । उनके विचार से जहाँ काव्य का उद्देश्य हृदय और मन को सन्तोष एवं शांति प्रदान करना था वहीं पाठक या श्रोता के अन्तर्गत उदात्त भावनाओं और नवीन उत्साह का संचार करना भी । द्विवेदी जी ने लड़ी बोली हिन्दी को काव्यात्मक भाषा-व्यक्त करने में पूर्ण समर्थ बनाने का प्रयत्न किया । द्विवेदी जी के साथ काव्यादशों में परिणर्तन के दर्शन होते हैं और शुद्ध भाषा का प्रयोग, तत्सम शब्दों का बाहुल्य, वस्तुओं का यथातथ्य वर्णन, प्रकृति-चित्रण, उपदेशात्मकता, और काव्यविषयों का विस्तार प्रत्यक्ष देखने को मिलता है । इन सभी बातों के लिए द्विवेदी जी का अपना निजी स्थान और महत्व है ।

आधुनिक काल में हिन्दी-काव्यादशों के विकास की अवस्था द्विवेदी जी के बाद आती है । इस अवस्था के अन्तर्गत हिन्दी काव्य, भाषा, विषय, भाषाभिव्यंजन इत्यादि के आदर्शों की स्थिरता प्राप्त करता हुआ निश्चित विशेषताओं वाली मधुर रचना का भंडार भरता है । रचना की भी कुलकुल अवस्था समाप्त हो जाती है और कवि, चेतनता के साथ अपना पथ देखते और अपने काव्यादशों को स्पष्ट करते दिखलाते देते हैं । इसके साथ ही साथ काव्यशास्त्र के नवीन प्राचीन विभिन्न विषयों का विवेचन भी आचार्यों द्वारा प्राप्त होता है । कवियों ने अपने आदर्शों का स्पष्टीकरण या तो अपने काव्य-ग्रंथों की भूमिका में किया है या अन्यत्र लेखों में जिसका विवेचन एक एक कवि को न लेकर एक एक विषय पर उनका मत स्पष्ट करते हुए अगले अध्याय में विकास के अध्ययन के साथ किया जायगा । स्वतन्त्र काव्य शास्त्र का विवेचन भी बहुतों ने किया है, पर विचार-स्वातंत्र्य और प्रतिनिधित्व की दृष्टि से आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल और आचार्य बाबू श्यामसुन्दर दास के काव्यशास्त्र के विविध अंगों पर विचारों का अध्ययन यहाँ आवश्यक है क्योंकि यथार्थ विवेचन, प्रेरणा और पूर्णता इन्हीं में लक्षित होती है । अन्य लेखकों का विवरण विषयानुसार विवेचन के प्रसंग में अधिक उपयुक्त रहेगा ।

## आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

आचार्य ५० रामचन्द्र शुक्ल के, काव्यशास्त्र की प्राचीन और नवीन अनेक समस्याओं और विषयों पर, विचार दो दृष्टियों से महत्व के हैं। प्रथम तो इस कारण कि वे हमारे सामने उत्कृष्ट काव्य के सिद्धान्त उपस्थित करते हैं और द्वितीय इस कारण से कि वे प्राचीन सिद्धान्तों को नवीन दृष्टि से और आधुनिकवादों को प्राचीन दृष्टि से देखने और समझने की प्रेरणा प्रदान करते हैं। साथ ही साथ उन्होंने काव्यशास्त्र की जटिल समस्याओं को स्पष्ट करते हुए अलग निम्नो के रूप में अपने विचार भी रखे हैं और आजकल की हानिकारक प्रवृत्तियों के विरोध में मा लैंगनी का सञ्चालन किया है। इसलिए उनकी लगन, प्रतिभा, गंभीर अध्ययन और निष्पक्ष विवेचन सभी के कारण उनके विचार चिरस्थायित्व और प्रेरकत्व के गुण रखते हैं। काव्यशास्त्र की लगभग सभी समस्याओं पर उन्होंने कुछ न कुछ प्रकाश डाला है। सबसे पहले हम काव्य का स्वरूप शुक्ल जी के विचार से क्या है, इसे ही देखते हैं।

### काव्य का स्वरूप

काव्य का स्वरूप स्पष्ट करने के पूर्व, काव्य और साहित्य का सम्बन्ध भी जान लेना आवश्यक है। शुक्ल जी के विचार से “साहित्य के अन्तर्गत वह सारा वाङ्मय लिया जा सकता है जिसमें अर्थ-बोध के अतिरिक्त भावोन्मेष अथवा चमत्कार पूर्ण अनुरजन हो तथा जिसमें ऐसे वाङ्मय की विचारात्मक समीक्षा या व्याख्या हो”। इस प्रकार शुक्ल जी के विचार से रचनात्मक और विवेचनात्मक दो प्रकार का साहित्य निर्धारित किया गया है। आलोचनात्मक साहित्य के अन्तर्गत रचनात्मक साहित्य का विवेचन होता है। शुक्ल जी ने इसमें अर्थ-बोध के अतिरिक्त भावोन्मेष अथवा चमत्कारपूर्ण अनुरजन आवश्यक माना है। अर्थ, भावोन्मेष, और चमत्कार तीनों शब्दों को शुक्ल जी ने अपने इन्दौर साहित्य सम्मेलन के समापन के आसन से दिये गये भाषण में इस प्रकार स्पष्ट किया है।

“भावोन्मेष से मेरा अभिप्राय हृदय की निम्नी प्रकार की प्रवृत्ति से रति, परगा, मोह इत्यादि से लेकर रति अरुचि से है और चमत्कार से अभिप्राय ठोस वैचित्र्य के सुन्दर से है। अर्थ से अभिप्राय वस्तु या विषय से है। अर्थ चार प्रकार के होते हैं—प्रत्यक्ष,

अनुमति, आप्तोपलब्ध और कल्पित । प्रत्यक्ष की बात छोड़ते हैं । भाव या चमत्कार से निस्संग विशुद्ध रूप में अनुमित अर्थ का क्षेत्र दर्शन विज्ञान है । आप्तोपलब्ध का क्षेत्र इतिहास है । कल्पित अर्थ का प्रधान क्षेत्र काव्य है । पर भाव या चमत्कार से समन्वित दोहर ये तीनों प्रकार के अर्थ काव्य के आधार हो सकते हैं और होते हैं ।<sup>१</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी ने साहित्य का भाव व्यञ्जक या चमत्कार प्रकाशक अंग काव्य के भीतर माना है । इसमें रमणीयता का गुण रहता है । शुक्लजी ने इसके चार भाग किये हैं—श्रव्य काव्य, दृश्य काव्य, वयात्मक गद्य काव्य और काव्यात्मक गद्य या लेख और आलोचना । अन्तिम भाग के अन्तर्गत विचार से भरे हुए लेख हैं, जिनमें भाव-व्यञ्जना है और रचनात्मक कृतियों की मार्मिक समीक्षा भी है । श्रव्य और दृश्यकाव्य तो संस्कृत साहित्य के से हैं । वयात्मक गद्यकाव्य, उपन्यास और कहानियों के रूप में है । काव्यात्मक गद्य या लेख वर्तमान युग की देन है । साहित्य के अन्तर्गत इस प्रकार काव्य, नाटक, उपन्यास, गद्यकाव्य, निरन्ध और साहित्यालोचन है । इनमें से काव्य का सामान्यतः अर्थ कविता से लिया जाता है । शुक्ल जी ने भी अपने लेखों में काव्य का अधिप्राश इसी अर्थ में प्रयोग किया है । साव्यशास्त्र के विषयों में वे शब्द-शक्ति, रस और अलंकार को प्रधान मानते हैं उनके मत से शब्द-शक्ति, रस और अलंकार ये विषय विभाग काव्य समीक्षा के लिए इतने उपयोगी हैं कि इनको अन्तर्भूत करने ससार की नई पुरानी सब प्रकार की कविताओं की बहुत ही सूक्ष्म, मार्मिक और स्वच्छ आलोचना हो सकती है ।<sup>२</sup>

शुक्ल जी, कविता को जीवन और जगत की अभिव्यक्ति मानते हैं । जगत उनके विचार से व्यक्त की अभिव्यक्ति है<sup>३</sup> और कविता इस अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति है । अतः काव्य के अन्तर्गत प्रकृति और जीवन की विशद एवं यथातथ्य अभिव्यक्ति होती है ।

इस जगत् और जीवन के अनेक रूपों और व्यापारों पर विमुग्ध होकर जन मनुष्य अपने को भूल जाता है और उन्हीं में तन्मय हो जाता है वही हृदय की मुक्तावस्था, काव्यानुभूति या रस की दशा कहलाती है और इस अवस्था की अनुभूति का प्रकाशन कविता है ।<sup>४</sup>

१. इन्दौर वाला भाषण पृष्ठ २ ।

२. इन्दौरवाला भाषण पृष्ठ ४३ ।

३. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ ११ ।

४. देविसे चिन्तामणि भाग १ पृ १६२, १६३ ।

शुक्लजी इसी भाषयोग को र्मयोग और ज्ञानयोग के समान मानते हैं। अतः उनकी दृष्टि में कविता का क्या महत्व है, यह स्पष्ट हो गया। इस दशा में जो कवि की अनुभूति होती है वह उसकी व्यक्तिगत अनुभूति न होकर सगरी अनुभूति होती है। और हमारे मनोविचार परिष्कृत होकर सम्पूर्ण सृष्टि के साथ सगात्मक सम्बन्ध में पड़ जाते हैं। प्रकृति के शाश्वत जीवन और व्यापार के प्रभाव से हमारा सस्कार बनना रहा है अतः उनकी एक एन अभिव्यक्ति हमारे हृदय पर चोट करती है। और इस प्रकार प्रकृति का वाक्य में महत्वपूर्ण स्थान है। प्रकृति के रूपों और व्यापारों का हमारे भावों के साथ मूल या सीधा सम्बन्ध है।\*

हम देख चुके हैं कि द्विवेदीजी ने सम्यता के विनाश के साथ-साथ कविता का हास स्वाभाविक उतलाया है। शुक्ल जी की धारणा इस दृष्टिकोण को और स्पष्ट करके हमारे सामने रखती है। वे सम्यता के विकास के साथ साथ कविता की आवश्यकता की वृद्धि मानते हुए कहते हैं कि सम्यता के जटिल आवरणों के चढ़ जाने से कविता करना कठिन होता जायगा। इस विषय में उन्होंने 'कविता क्या है?' शीर्षक निबन्ध में लिखा है—“ज्यों-ज्यों हमारी वृत्तियों पर सम्यता के नये-नये आवरण चढ़ते जायेंगे, त्यों-त्यों एन ओर तो कविता की आवश्यकता उठती जायगी, दूसरी ओर कवि कर्म कठिन होता जायगा।”\* शुक्लजी की धारणा वैसे भी स्पष्ट है। प्रकृति के मूल और आदिम रूपों से हमारे हृदय का, हमारी भासना का सस्कार के रूप में लगाव हो गया है और उठती सम्यता में नगरों व कल-कारखानों के विस्तार में उनका दर्शन भी दुर्लभ है। उनकी ओर हृदय की ललक है पर उस पर कृत्रिम जीवन के आवरण पड़ते जाते हैं अतः उनके सम्बन्धों का प्रकाशन धीरे धीरे कठिन होता जाना है।

शुक्लजी के विचार से प्रकृति का सम्बन्ध या व्यापार कविता की भावना का पोषक है, क्योंकि उसमें नित्य नवीनता है, सरसता है और विविधता भी गूँथि प्रमम भगवत् कारिणी है। शारीरिक सुख ही नहीं, मानसिक शान्ति और हृदय के सन्तोष को भी प्रदान करनेवाली, प्रकृति है, जो अपने विशाल, मध्य, नीमल और कराल स्वरूपों में हमारे मन और हृदय पर प्रभाव डाला करती है। इसीलिये प्रकृति के प्रति इतना मोह है वहाँ पर एक और वाक्य का मनोवैज्ञानिक आधार प्राप्त होता है वह यह है कि कवि

का सम्बन्ध भावों से हैं और भावों को उकसाने में प्रमुख कारण 'साहचर्य' हुआ करता है।

### साहचर्य

वर्णन की मिलजुलता और नवीनता हमारे हृदय में भावात्मक हिलोर नहीं उठाती परन्तु, देखी-सुनी वस्तुओं का चित्रण और अनुभूत व्यापारों का वर्णन हमारे हृदय में भावों को जगाने में समर्थ होने हैं। किसी वस्तु के साहचर्य के साथ उससे प्रति मोह पैदा होता है और परिचय की घनिष्टता में ही भावानुभूति छिपी रहती है।<sup>१</sup> शुक्ल जी ने साहचर्य की महत्ता पूर्णरूप से स्वीकार की है वे कहते हैं "सच्चे कवि का हृदय उसके इन सत्र रूपों में लीन होता है क्योंकि उसके अनुराग का कारण अपना एकाग्र सुखभोग नहीं बल्कि चिरसाहचर्य द्वारा प्रतिष्ठित वासना है।—साहचर्य सम्भूत रस के प्रभाव से सामान्य, सीधे-सादे चिर परिवर्तित दृश्यों में कितने माधुर्य की अनुभूति होती है।<sup>२</sup> प्रकृति के दृश्या में शोभा और सौंदर्य के साथ प्राचीन साहचर्य की स्मृति वासना के रूप में रहती है। कवि, सहृदय या भावुक की इसी प्रकार की वासना प्रत्यक्ष या स्मृति के द्वारा जगती है जो कि कविता का आनन्द है।

इस वासना को जगाने के लिए दृश्यों का पूर्ण चित्र उपस्थित होना चाहिए। काव्य में अर्थ-ग्रहण मात्र से काम नहीं चलता, विषय-ग्रहण भी अपेक्षित होता है।<sup>३</sup> इस निम्न ग्रहण कराने के लिए बुद्धि की उतनी आवश्यकता नहीं होती जितनी कल्पना और भाषुकता की। कल्पना का कविता में महत्वपूर्ण स्थान है भावों के परिवर्तन के लिए कल्पना की बड़ी आवश्यकता होती है जिस कवि की कल्पना जितनी ही समर्थ होगी, उसमें भावमग्न कराने की क्षमता भी उतनी ही अधिक हो सकती है। कल्पना के शिथिल या निर्मल रहने पर वह गुण नहीं होता। पाठक या श्रोता के भीतर भी कल्पना का होना आवश्यक है। इस प्रकार शुक्ल जी ने कल्पना के दो प्रकार बताये हैं एक विधायक कल्पना और दूसरी ग्राहक कल्पना।<sup>४</sup> कवि में विधायक कल्पना की आवश्यकता होती है और श्रोता में ग्राहक कल्पना की। कल्पना का इतना महत्व होता—

१. देखिये 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० २०४

२. " " " " २०५

३. " " " " १६८

४. " " " " २३०



हुए भी वह ध्यान में रहना चाहिए कि कल्पना ही सब कुछ नहीं है यदि कल्पना के साथ भाव संचार न हो सका तो उसमें का यगत रमणीयता का अभाव ही रहेगा ।

कल्पना और भाव-संचार की तीव्रता पर काव्य की रमणीयता निर्भर करती है । कल्पना हमारे सम्मुख वस्तु का पूर्ण रूप खड़ा करती है और उसने साथ यदि हमारी अनुभूति का सम्बन्ध हुआ तो हम अपनी सत्ता को भूल कर उसमें तन्मय हो जाते हैं ।

जिग वस्तु में तल्लीन करा लेने का गुण जितना ही अधिक होता है वह वस्तु हमारे लिए उतनी ही हृन्दर होती है साथ ही साथ सुन्दर वस्तु के दर्शन या चित्रण के द्वारा जितनी ही अधिक तल्लीनता हम प्राप्त कर सकेंगे हमारी सौंदर्यानुभूति उतनी ही अधिक समझी जायगी ।<sup>१</sup> बात यह होती है कि जो वस्तु सुन्दर ठहराई गई है उसको कोई एक दम वुरूप नहीं कह सकता उसे कम या अधिक सुन्दर कहा जा सकता है । सौंदर्य की शुक्ल जी ने एक दिव्य<sup>२</sup> विभूति माना है । उनका कथन है कि जिस सौंदर्य की भावना में मग्न होकर मनुष्य अपनी सत्ता को खो देता है, वह दिव्य अवश्य है । सौंदर्य केवल दृष्टि का अनलम्बन ही नहीं होता, आकार या रंग रूप में ही सौंदर्य की छटा नहीं बन कर मन और मनोवृत्ति में भी सौंदर्य होता है । उदात्ता, दया, वीरता, प्रेम, सहानुभूति आदि में भी सौंदर्य है यहाँ तक कि क्रोध में भी सौंदर्य है । किसी अत्याचारी के अत्याचार पर किसी के क्रोध प्रकट करने में हमें सौंदर्य की अनुभूति होती है । कविता के क्षेत्र में वस्तुएँ सुन्दर हैं या असुन्दर, इस विषय में शुक्ल जी का मत है कि सुन्दर और असुन्दर काव्य में सब यही दो पक्ष हैं । मला-युग, शुभ अशुभ, पाप पुण्य, मंगल अमंगल, उपयोगी और अनुपयोगी ये शब्द काव्य क्षेत्र के बाहर के हैं । ये नीति, धर्म, व्याहार, अर्थशास्त्र आदि के शब्द हैं । शुद्ध काव्य-क्षेत्र में न कोई बात मारी कही जाती है न गुरी । न शुभ न अशुभ, न उपयोगी न अनुपयोगी । सब बातें केवल दो रूपों में दिखाई जाती हैं, सुन्दर और असुन्दर<sup>३</sup> । सौन्दर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति ही काव्य है । सौंदर्य की अभिव्यक्ति न अतिरिक्त अन्य सभी बातें भी काव्य में महायता या विषमता द्वारा सौन्दर्य की अभिव्यक्ति ही करती है । कवि की दृष्टि सौन्दर्य को ही खोजती है वस्तुओं के रूप रंग में या प्राणियों के मन-वचन कर्म में जहाँ कहीं सौन्दर्य होता है,

१ 'चिन्तामणि' भाग १ पृष्ठ २२५ ।

२ " " " २२६ ।

३. " " " २२८ ।

लाकर हमारे सामने रखती है। शुक्ल जी सौंदर्य और मंगल को पर्याय मानते हैं और दोनों को ही गतिशील। 'काव्य में रहस्यवाद' नामक पुस्तक में वे लिखते हैं कि "ब्रह्म की व्यक्त सत्ता प्रियमाण है। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्थिर सौन्दर्य और मंगल नहीं, गत्यात्मक मंगल ही है, पर सौंदर्य की गति भी नित्य और अनन्त है और मंगल की भी। गति की यही नित्यता जगत् की नित्यता है। सौंदर्य और मंगल वास्तव में पर्याय है कलापक्ष से देखने में जो सौन्दर्य है, वही धर्मपक्ष से देखने में मंगल है।"<sup>१</sup>

प्रयत्न और उपभोग को लेकर शुक्ल जी ने काव्य के दो विभाग किये हैं। पहले प्रकार के वे हैं जो कि आनन्द की साधनावस्था या प्रयत्न-पक्ष को लेकर चलते हैं और दूसरे वे हैं जो आनन्द की सिद्धावस्था या उपभोग पक्ष को लेकर चलते हैं। आनन्द की साधनावस्था लेकर चलने वाले काव्य में प्रचिक्षात जीवन का स्पर्श और प्रयत्न छिपा रहता है रामचरितमानस, पद्मावत, पृथ्वीराज रासो, आल्हा आदि इसी प्रकार के काव्यों में से हैं, निम्नु निहारी सतसई, सूरसागर, रास पंचाभ्यासी तथा अन्य अनेक रीति-कालीन रचनायें उपभोग पक्ष लेकर चलती हैं।<sup>२</sup> स्वाभावतः यदि काव्य का सम्बन्ध जीवन से है तो इनमें दोनों बातों में से एक न एक, काव्य के भीतर रहेगी।

कल्पना से सम्बन्धित होने पर भी, शुक्ल जी, काव्य और स्वप्न को एक नहीं मानते। कविता स्वप्न से भिन्न वस्तु है, स्वप्न से उसका सामान्य केवल इसी बात में है कि दोनों ग्राह्य इंद्रियों के सामने नहीं रहते। दोनों के आभिर्भाव का स्थान भर एक है। स्वरूप में भेद है। कल्पना में आई हुई वस्तुओं की प्रतीति से स्वप्न में दिखाई पड़नेवाली वस्तुओं की प्रतीति भिन्न प्रकार की होती है। स्वप्नकाल की प्रतीति प्रायः प्रत्यक्ष के ही समान होती है। दूसरी बात यह है कि काव्य में शोक के प्रसंग भी रहते हैं। शोक की वासना की वृत्ति शायद ही कोई प्राणी चाहता हो।<sup>३</sup>

शुक्ल जी काव्य को जीवन से सम्बन्धित मानते हैं जीवन के भीतर ही काव्य का तथ्य है और काव्य के अन्तर्गत जीवन का चित्रण। सुख दुःख, शान्ति, हाहाकार, सफलता, असफलता आदि जीवन की बातें ही काव्य में चित्रित होकर उसे तन्मयता का गुण

१. 'काव्य में रहस्यवाद' पृ० १०।

२. देखिए 'चिन्तामणि' भाग १ ॥ २६३, २६४।

३. , , , , ३६४ ।

प्रदान करती है। इसलिए शुक्ल जी का यह कथन नितान्त सत्य है कि जो ग्रॉस मूँद कर काव्य का पता जगत् और जीवन के बाहर लगाने निकलते हैं वे काव्य के धोखे में किसी और ही चीज के फेर में रहते हैं।<sup>१</sup> जीवन और काव्य दोनों की सफलता का मूल मन्त्र एक ही है और वह है सामञ्जस्य।<sup>२</sup> शुक्ल जी ने इस बात पर जोर दिया है कि काव्य की यथार्थ अनुभूति जीवन में ही प्राप्त होती है। जिस कविता में जीवन और जगत् की यथार्थ अनुभूति नहीं मिलती, उसको शुक्ल जी ने असत्काव्य कहा है। वे कहते हैं कि सत्काव्य और असत्काव्य में, काव्य और काव्याभास में यही भीतरी मार्मिक अन्तर होता है कि सच्चा काव्य, सामान्य भूमि पर पहुँची हुई अनुभूतियों का वर्णन करता है और काव्याभास ऐसे वर्णनों की केवल नकल करता है।<sup>३</sup> जीवन और लोभ-मगल से सम्बन्धित होने पर भी काव्य, नीति या उपदेश के पथ पर नहीं चलता। शिक्षा देना, काव्य का काम नहीं। वह तो जो कुछ करता है भावानुभूति द्वारा ही।<sup>४</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी द्वारा निर्धारित काव्य का स्वरूप उदा व्यापक है। जीवन की गति को अपने साथ अपनाये हुए, कल्पना के सहारे वस्तु का रिश्ता चित्रण करता हुआ वासना के रूप में भावों को उकसाने जो हमारे हृदय और मनोविकारों का परिष्कार करता है और जीवन को बन देता है, वही पूर्ण काव्य है। ऐसा काव्य विश्व में चिरस्थायी रहेगा।

### काव्य के विषय एवं प्रयोजन

शुक्ल जी ने सम्पूर्ण विश्व को अव्यक्त की अभिव्यक्ति माना है।<sup>५</sup> "जगत भी अभिव्यक्ति है, काव्य भी अभिव्यक्ति है। जगत अव्यक्त की अभिव्यक्ति है और काव्य इस अभिव्यक्ति की भी अभिव्यक्ति।"<sup>६</sup> अतएव जगत् भी शुक्ल जी की दृष्टि से एक काव्य है और जो आनन्द, एक रसिक को काव्य के अवलोकन से होता है वही आनन्द एक कवि या रहस्य द्रष्टा को जगत के अवलोकन से। शुक्ल जी ने तो यहाँ तक कहा है कि इस विश्वकाव्य की रसधारा में जो योही देर के लिए भी निमग्न न हुआ उसके

१. देखिए 'काव्य में रहस्यवाद' पृष्ठ ७।

२. " " " " " १४।

३. " " " " " ६।

४. " 'विज्ञानमणि' भाग १ " २६७।

५. " 'काव्य में रहस्यवाद' " ११।

जीवन को मरुस्थल की याता ही समझना चाहिए।<sup>१</sup> इस प्रकार प्रेरणा का तौता बराबर चलता जाता है। एक रचना देख कर दूसरी रचना करता है और जो उस रचना का विषय, दर्शक का मन ग्रहण करता है उसकी अभिव्यक्ति पुनः पुनः काव्य तो नहीं होती पर काव्य की प्रेरणा उससे अवश्य मिलती है। पर प्रारम्भिक प्रेरणा जिससे मिलती है वह है जगत्, विश्व या जीवन। अतः काव्य के विषयों की कोई सीमा नहीं। वे इतने ही असीम हैं जितना विश्व, उतने ही व्यापक हैं जितना जीवन। इस प्रकार शुक्ल जी, कविता के विषयों को सम्पूर्ण सृष्टि प्रसार में मानते हैं। वे कहते हैं कि “काव्य दृष्टि कहीं तो १—नरक्षेत्र के भीतर रहती है, कहीं २—मनुष्येतर या सृष्टि के और ३—कहीं समस्त चराचर के।”<sup>२</sup>

इनमें से अधिकांश काव्य नरक्षेत्र के भीतर ही हुए हैं, क्योंकि कविता, मनुष्य की रचना होने के कारण मनुष्य जीवन से ही उसका सबसे अधिक सम्पर्क होता है किन्तु इस बीच में भी प्रकृति, भावों के उद्दीपन के रूप में बराबर आई। प्रबन्ध काव्यों में प्रकृति की पृष्ठभूमि व्यापक रूप से देखी जाती है। इसे आलायन के रूप में प्रकृति वर्णन कह सकते हैं। देखे गये प्राकृतिक वर्णन भी भावों को उकसाते हैं और उनका वर्णन निम्नग्रहण के रूप में बड़ा सन्तोषकारी होता है। शुक्ल जी के विचार से प्रकृति की सच्ची व्यञ्जना प्रकट करने वाली अन्योक्ति आदि भी काव्य की रमणीयता को बढ़ाती हैं और प्रकृति का यथातथ्य सश्लिष्ट चित्रण भी। उनका कथन है कि प्रकृति के केवल यथातथ्य सश्लिष्ट चित्रण में कवि प्रकृति के सौंदर्य के प्रति सीधे अपना अनुराग प्रकट करता है। प्रकृति के किसी खड के व्योरो में वृत्ति रमाना इसी अनुराग की बात है। प्रकृति की व्यञ्जना द्वारा गृहीत तथ्यों, उपदेशों आदि में कवि की दृष्टि मनुष्य जीवन पर रहती है। इस भेद को अच्छी तरह ध्यान में रखना चाहिए। दोनों विधानों का महत्त्व बराबर है।<sup>३</sup>

काव्य के विषय में शुक्ल जी ने एक और महत्वपूर्ण बात बतलाई है और वह यह है कि काव्य का विषय सदा निरूप होता है, सामान्य नहीं, वह ‘व्यक्ति’ सामने लाता है ‘जाति’ नहीं।<sup>४</sup> पर इस विशेष का वर्णन, यह आवश्यक नहीं कि विलक्षण ही हो।

१. ‘चिन्तामणि’ भाग १ पृष्ठ १२६।

२. ‘चिन्तामणि’ भाग १ ,, १२६।

३. ‘काव्य में रहस्यवाद’ ,, २४, २५।

४. ‘चिन्तामणि’ भाग १ ,, ३०६।

विलक्षण गुणों वाली वस्तु या व्यक्ति हमारे आश्चर्य का आलम्बन ही होगा, इसमें हमें नमस्कार ही मिलेगा, कुतूहल रहेगा। पर इस विशेष व्यक्तित्व के भीतर सामान्य गुणों, भावां, मनोविचारों का आरोप कवि का काम है। कवि, इस विशिष्ट व्यक्तित्व के द्वारा सामान्य जन समूह का चित्रण करता है। अतः काव्य का विषय सदा विशेष होगा है। जन विषय विशेष न होकर सामान्य हो जाता है या व्यक्ति को छोड़कर जाति या वर्ग हो जाता है तब यह इतिहास या समाजशास्त्र हो जाता है काव्य नहीं।

अतः काव्य के प्रयोजन पर विचार करना चाहिए। काव्य के स्वरूप-वर्णन व प्रयोग में इस बात का निर्देश किया जा चुका है कि काव्य, उपदेश नहीं होता। उपदेश धर्म शास्त्र के अन्तर्गत है। उपदेश जो सुझ रहता भी है वह प्रकृति की सच्ची व्यञ्जना के आधार पर हमारी भावानुभूति के साथ ही। किन्तु काव्य का प्रयोजन बड़ा ध्यान है। काव्य का सदेश यथा ही उदार है। काव्य, तल्लीनता या भाव परिस्थिति के साथ जो सदेश देता है वह शुद्ध जी के शब्दों में निम्नांकित है।

“आजकल कवि के सन्देश (Message) का पैशन बहुत हो रहा है। हमारे आदि कवि का—आदि से अभिप्राय प्रथम कवि से है जिसने काव्य के पूरे स्वरूप की प्रतिष्ठा की—सन्देश है कि सब भूतों तक, सम्पूर्ण चराचर तक, अपने हृदय को पैलाकर जगत् में भावरूप में रम जाओ, हृदय की स्वाभाविक प्रवृत्ति के द्वारा विश्व के साथ एकता का अनुभव करो। करुण अमर्ष की जो बाणी उनके मुख से पहले पहल निकली उसमें यही सन्देश भरा था।”<sup>१</sup>

काव्य का यह सन्देश और यह प्रयोजन चिरन्तन है जिसे इस रूप में शुद्ध जी ने ही पहले पहल उद्घाटित किया है। इस प्रकार काव्य का उद्देश्य लोग जीवन में लय होना है और दुःख-सुख से भावनाओं का परिष्कार करना है। काव्य का प्रयोजन हृदय प्रसार है। इस हृदय-प्रसार के साथ ही साथ हम विश्व व प्राणियों के साथ धुल मिल जाते हैं। शुद्ध जी का स्पष्ट मत है कि इस हृदय प्रसार का स्मारक सार्वभौम काव्य है जिसकी उत्पत्ति से हमारे जीवन में एक नयी सृष्टि आ जाती है। हम सृष्टि के सौन्दर्य को देखकर रस मग्न होने लगते हैं, कोई निष्ठुर कार्य हमें असह्य होने लगता है, हमें ज्ञान पड़ता है कि हमारा जीवन कइ गुना बढ़कर सारे सगर में व्याप्त हो गया है।<sup>२</sup> शुद्ध जी यकित को एक

१. 'काव्य में रहस्यवाद' पृष्ठ १६।

२. 'चित्तमणि' भाग १ ॥ २७८।

दवा<sup>१</sup> मानते हैं। जिनका हृदय मूर कर्मों से कठोर हो गया है, जो दीन दुखियों का दुख देखकर द्रवित नहीं होते हैं, जो अपने स्वार्थ को छोड़कर और ससार के किसी भी कार्य से अपना मतलब नहीं रखते, वे सब मानसिक रोगी हैं, उन्हें भावयोग का अथ वास करना चाहिए और कविता सेवन का नियम बनाना चाहिए। जो कविता का अभ्यासी, सरस सद्बुद्ध और भावयोगी होता है उसकी अश्रुधारा में जगत की अश्रुधारा का, उसके हास विलास में जगत के आनन्द नृत्य का, उसके गर्जन तर्जन में जगत के गर्जन तर्जन का आभास मिलता है।<sup>२</sup>

शुक्ल जी के विचार से कविता का प्रयोजन केवल मनोरंजन नहीं है; वरन् वे तो मनोरंजन, कविता का गौण उद्देश्य मानते हैं जैसा कि उनके ऊपर के विचारों से प्रकट है और उन्होंने अन्धन भी कहा है।<sup>३</sup> मनोरंजन यथार्थ में कविता का एक अस्त्र मान है उसका उद्देश्य राक्षस या प्रयोजन नहीं। मनोरंजन द्वारा कविता अपना प्रभाव डालकर हमारी चित्तवृत्ति को एकाम्र कर लेती है और इस प्रकार इस अवस्था में कही गई बात का असर होता है। अतः कविता के विषय में मनोयोग एक अवस्था है किन्तु पथ का ध्येय नहीं। शुक्ल जी को कविता का उद्देश्य, मनोरंजन मानने में एक और दृष्टि से आपत्ति है। वे कहते हैं कि मन को अनुरजित करना, उसे मुर या आनन्द पहुँचाना, ही यदि कविता का अन्तिम लक्ष्य माना जाय तो कविता भी केवल विलास की सामग्री हुई। परन्तु क्या कोई कह सकता है कि वाल्मीकि ऐसे मुनि और तुलसीदास ऐसे भक्त ने केवल इतना ही समझ कर भ्रम किया कि लोगों को समय काटने का एक और सहारा मिल जायगा। क्या इससे गम्भीर कोई उद्देश्य उनका न था।<sup>४</sup> अवश्य था, वे राम के चरित्र को स्पष्ट करके एक आदर्श उपस्थित करना चाहते थे। इस प्रकार कविता, यथार्थ जीवन की प्रेरणा देती है। कविता सुधार करती है, कविता कर्म क्षेत्र में कर्मठ बनाती है, मनोरंजन द्वारा हमें दूसरे के साथ अपनापन जोड़ने की शक्ति देती है, व्यापक दृष्टि देती है और एक सामञ्जस्य प्रदान करती है। इन प्रयोजनों के साथ यथार्थ, काव्य का सेवन जितना ही मिलेगा उतना ही हमारा मला होगा। कविता को केवल मनोरंजन मान

१. 'चिन्तामणि' भाग १, पृ० २१६।

२. " " " " २१६।

३. "कविता पढ़ते समय मनोरंजन अवश्य होगा है पर, उसके उपरान्त कुछ होता है और यही और सन कुछ है।" चिन्तामणि, भाग १ पृष्ठ २२१।

४. 'चिन्तामणि' भाग १, पृष्ठ २२३।

लेने में कवि का भी जीवनादर्श उदल जाता है और वाच्य-रगिकों का भी। उन कविता, गनारजन द्वारा जीवन के अन्य महत्वपूर्ण कार्य करने में समर्थ है तब हम उसे सीमित एवं उसके प्रयोजन को सर्वांग बनाकर उसका आदर्श क्यों खो दें। अतः शुक्ल जी के द्वारा कहे प्रयोजनों को लेकर कवि और रसिक दोनों को नवीन शक्ति प्राप्त होनी है।

### भाषा और छन्द

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के विचार से काव्य की भाषा में बोलचाल की भाषा से उच्च भिन्नता रहती है। कवि को बोलचाल की प्रचलित भाषा से ही कभी कभी शब्दों को चुनना पड़ता है और कभी कभी उनको शक्ति और सौन्दर्य देना पड़ता है, पर बोलचाल की सर्जिता को खोज नहीं। इस प्रकार काव्य की भाषा की चार विशेषताओं का उल्लेख उन्होंने 'चिन्तामणि' ग्रन्थ के 'कविता क्या है' निबन्ध के अन्तर्गत 'कविता की भाषा' के प्रथम में किया है। कविता, स्वाभाविक रूपों और व्यापारों को ग्रहण करती है, अतः चित्र उपस्थित करने के लिए भाषा का लक्षणा शक्ति से सम्पन्न होना आवश्यक है, क्योंकि सीधे ढंग से कहने पर मन के रमने में सन्देह है, अतः चित्र उपस्थित करने का विधान आवश्यक है। उदाहरणार्थ 'समय बीता जा रहा है' की अपेक्षा 'समय भागा जा रहा है' हमारे मन पर विशेष प्रभाव डालता है क्योंकि भागने का एक चित्र उपस्थित होता है। अतः पहली विशेषता कविता की भाषा की यही है कि वह हमारे सामने जो भी वस्तु व व्यापार लाव वह साकार हो, मूर्त हो, चित्ते कल्पना ग्रहण कर सके।

इसी भावना को मूर्त रूप में रखने की आवश्यकता के कारण कविता की भाषा में दूसरी विशेषता यह रहती है कि उसमें जाति सक्त वाले शब्दों की अपेक्षा विशेष रूप व्यापार सूचक शब्द अधिक रहते हैं। काव्य में जाति-संकेत करने वाले, तत्परूपण करने वाले, शास्त्रीय परिभाषा के शब्द या साम्प्रदायिक शब्द का उपयोग प्रच्छा नहीं होना क्योंकि वे हमारे सामने कोई एक पूर्ण चित्र नहीं उपस्थित करते। विशेष दृष्टा को लेकर जो शब्द चलते हैं वही कविता के लिए महत्वपूर्ण हैं। कवि, अर्थ की ओर संकेत, दृष्टा को हमारे सामने उपस्थित करके ही करता है। उदाहरण के लिए प्राणी आलु भर क्लेश निवारण और सुख प्राप्ति का प्रयास करता रह जाता है और कभी वास्तविक सुख शान्ति प्राप्त नहीं करता, इस बात को गोस्वामी जी को सामने रखते हैं। "टासन

ही गईं वीति निरा सग, काहुँ न नाथ नोंद मरि सोयो”<sup>१</sup> और “चरे हाँसि तन  
बलि पशु जैसे” को शुक्ल जी ने लिखा है। इन दोनों में विशेष दृश्य, अर्थ वे  
चोखे हैं।

जिस प्रकार कविता हमारी आँखों के सामने चित्र उपस्थित करती है, वही प्रकार  
संगीत मयिता या नाद-सौष्टव भी हमारे हृदय पर प्रभाव डालता है और यह कविता की  
भाषा की तीसरी विशेषता है। वर्ण विन्यास का सौन्दर्य कविता के लिए आवश्यक गुण  
है। शुक्ल जी के विचार से “भुतिकडु मानक कुन्ध वणों का त्याग, टूटाविधान, लय,  
अन्यानुप्रास आदि नाद-सौन्दर्य साधन के लिए ही हैं।”<sup>२</sup> पर इस नाद-सौन्दर्य के  
पीछे पहचाने भाव व अर्थ को छोड़, अनुप्रास आदि को ही अपना लेना ठीक नहीं। यह  
भावाभिव्यक्ति का एक साधन मान है। इस नाद-सौन्दर्य का एक और गुण होना  
है कि कविता बहुत दिनों तक जीवित रहती है। शुक्ल जी ने लिखा है कि  
नाद-सौन्दर्य से कविता की आयु बढ़ती है। तालपत्र, भोजपत्र, कागज़ आदि का  
आश्रय छूट जाने पर भी यह बहुत दिनों तक लोगों की जिह्वा पर नाचती रहती है।  
बहुत सी उक्तियों को लोग उनके अर्थ की रमणीयता इत्यादि की ओर ध्यान ले जाने  
का कष्ट उठाए बिना ही गुणगुनाया करते हैं। अतः नाद-सौन्दर्य का योग भी कविता  
का पूर्ण स्वरूप लक्ष्य करने के लिए कुछ न कुछ आवश्यक होता है। इसे हम नित्य  
हटा नहीं सकते।

चौथी विशेषता व्यक्तियों के प्रसंग वश आवश्यक गुण-सम्पन्न नामों का प्रयोग है।  
प्रायः एक ही व्यक्ति के कई नाम होने हैं, पर जो नाम जिस प्रसंग में आवश्यक हो  
उसी नाम का उस प्रसंग में प्रयोग आवश्यक होता है। शुक्ल जी ने इसका उदाहरण  
देते हुए कहा है कि जैसे किसी अत्याचारी से छुटकारा पाना है तो उस समय कृष्ण की  
पुकार ‘राधिका रमण, वृन्दाविषिन विहारी’ नामों से उपयुक्त नहीं, उस स्थान पर  
‘गुरारी या कस निरुदन’ नाम ही आवश्यक है।

भाषा की इन उपर्युक्त चार विशेषताओं के अतिरिक्त शुक्ल जी ने शब्दशक्तियों  
पर भी अपने स्वतंत्र विचार प्रकट किये हैं। अमिषा, लक्षणा और व्यञ्जना तीनों का  
चेतन काव्य है। शुक्ल जी का मत है — “भाषा का पहला काम है शब्दों द्वारा अर्थ

१. ‘चिन्तामणि’ भाग १ पृ० २४२।

२. “ ” ” ” २४४।



का बोध कगना । यह काम वह मर्वन करती है, रनिवास में, दर्शन में, मित्रान में, नित्य की वातचीत में, लडाई भगने म और काव्य म भी । भावोन्मेष, चमत्कार-पूर्ण अनुरजन इत्यादि और जो कुछ वह करती है उगम अर्थ का योग अवश्य रहता है । अर्थ जहाँ होगा वहाँ उसकी योग्यता और प्रसंगानुसूचता अप्रतिता होगी । जहाँ वाक्य या कथन में यह योग्यता, उपपन्नता या प्रसंग-सम्बद्धता नहीं दिखाई पडती वहाँ लक्षण और व्यजना नामक शक्तियों का आह्वान किया जाता है और 'योग्य' अथवा 'प्रकरण-सम्बद्ध' अर्थ प्राप्त किया जाता है । यदि इस अनुष्ठान से भी योग्य या सम्बद्ध अर्थ की प्राप्ति नहीं होती तो वह वाक्य या कथन, प्रलाप मान मान लिया जाता है ।—प्रयोग और अनुपपन्न वाच्यार्थ ही लक्षण या व्यजना द्वारा योग्य और सुदि-प्राप्त रूप में परिणत होकर हमारे सामने आता है ।<sup>११</sup>

व्यजना के विषय में शुक्ल जी सा, प्राचीन आचार्यों में पुत्र मतभेद है । अमिथा मूला व्यजना के सलक्ष्यक्रम व्यग्य और असलक्ष्यक्रम व्यग्य दो भेद पूर्व-मान्य हैं । शुक्ल जी इन्हें वस्तुव्यजना और भावव्यजना कहते हैं । इन दोनों में अन्तर यह है कि पहले प्रकार में वा वस्तुव्यजना में वाच्यार्थ, से व्यवार्थ में आने का क्रम भोता या पाठक को लक्षित होता है, पर असाक्ष्यक्रम व्यग्य म यह क्रम लक्षित नहीं होता । इन दोनों के अन्तर्गत इतना ही भेद प्राचीन आचार्यों ने माना है । पर शुक्ल जी इन दोनों का अन्तर इतना ही नहीं मानते । उनके विचार से व्यग्य वा वृत्त की व्यजना वस्तुव्यजना कहलाती है और भाव की व्यजना निम्नमें उल्ट है वहाँ भाव व्यजना होती है केवल वाच्यार्थ से व्यग्यार्थ तद के क्रम का लक्षित न होना ही लक्षण नहीं । इणको स्पष्ट करने हुए वे कहते हैं कि "पर सान इतनी ही नहीं जान पडती । रति, श्लेष आदि भावा का अनुमन करना एक अर्थ से दूसरे अर्थ में जाना नहीं है । अन्तःस्थि भाव की अनुमति का व्यग्यार्थ कहना उल्ट उपपत्ति नहीं जन पडता है । यदि व्यग्य कोई अर्थ होगा तो वस्तु वा व्यग्य ही होगा और इत रूप म होगा कि 'अनुक प्रेम कर रहा है, अनुक भाव कर रहा है' पर इस बात का ज्ञा स्वय मोध या रति भाव, का स्वात्मन अनुमन करना नहीं है । अन्त मानव्यजना या मनव्यजना सर्वथा भिन्न कोटि की वृत्ति है ।"<sup>१२</sup> ऊपर यह हुए कथन में शुक्ल जी ने अगमवद

१. इन्दौर साहित्य सम्मेलन में दिया गया भाषण पृ० ७ ।

२. इन्दौर का भाषण पृ० ६ ।

कम व्यंग्य की और अधिक व्याख्या की है और उसकी यथार्थ वृत्ति स्पष्ट की है, पर इतसे उसकी असंलक्ष्य नमता पर कोई आरोप या आपत्ति नहीं लगती। आचार्यों ने इसकी असंलक्ष्य नमता के आगे विचार नहीं किया, इस दृष्टि से शुक्ल जी के विचार ग़ादरणीय हैं, पर प्राचीन आचार्यों की धारणा वृष्टिपूर्ण नहीं।

दूसरी बात जो शुक्ल जी के शब्द शक्ति के विवेचन में महत्वपूर्ण है वह इस प्रश्न में है कि 'काव्य की रमणीयता किसमें रहती है?' शुक्ल जी का मत है कि वह वाच्यार्थ में रहती है लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ में नहीं। इस विषय में इन्दौर में दिये भाषण में वही शुक्ल जी के पूरे तर्क का उद्धृत करना आवश्यक है। वे उदाहरण देते हुए कहते हैं :—

“आप अबधि बन सखू यहीं तो, क्या कुछ देर लगाऊँ।

में अपने को आप मिटा कर, जाकर उनको लाऊँ॥

जिसका वाच्यार्थ बहुत ही अत्युक्ता, व्याहत और बुद्धि को सर्वथा अप्राप्त है। उर्मिला जब आप ही मिट जायगी तब अपने प्रिय लक्ष्मण को बन से लायेगी क्या, पर सारा रस, सारी रमणीयता, इसी व्याहत और बुद्धि के अप्राप्त वाच्यार्थ में है। इस योग्य और सुन्दर-प्राप्त व्यंग्यार्थ में नहीं कि उर्मिला को अत्यन्त अत्युक्त है इससे स्पष्ट है कि वाच्यार्थ ही काव्य होता है, व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ नहीं।”<sup>१</sup> इसी विवेचन को और आगे बढ़ाने हुए वे कहते हैं कि “तो फिर लक्ष्यार्थ का काव्य में प्रयोजन क्या है? लक्षणा, वृजना के सहारे योग्य व बुद्धिप्राप्त अर्थ प्राप्त करने का प्रयास क्यों किया जाता है? इस प्रयास का अभिप्राय यही है कि काव्य की उक्ति चाहे जितनी ही अति रक्तिन दूरारुढ़ और उद्भानवाली हो, उसका वाच्यार्थ चाहे कितना प्रफरुणच्युत, व्याहत और असमन हो, उसकी तह में छिपा हुआ कुछ न कुछ योग्य व बुद्धि-प्राप्त अर्थ होना ही चाहिए।”<sup>२</sup> अब प्रश्न यह उठता है कि यदि उसमें रमणीयता नहीं, तो उसके प्राप्त करने की काव्य में आवश्यकता क्या है? इसका भी उत्तर वे देते हैं। “यह काव्य नहीं, काव्य की धारणा करने वाला सत्त्व है जिसकी देत रेग में काव्य मनमानी प्रीति कर सकता है। वृजना करने वाली उक्ति की साधुता और सच्चाई की परमा के लिए उसको सामने रखने की आवश्यकता होती है। यह आवश्यकता अधिकतर समीक्षकों या

१. 'इन्दौर वाला भाषण' पृ० १४ ।

२. “ ” ” ” १५ ।

शालोचना को पढ़ा करती है। वे उस सत्य के साथ निमी उक्ति का सम्बन्ध देखकर यह निर्णय करते हैं कि उस उक्ति का स्वरूप ठीक ठिकाने का है या ऊटपटाँग। इस प्रकार यहाँ के साहित्य-मीमांसकों की दृष्टि में सत्य या योग्य अर्थ होना अवश्य चाहिए, योग्यता चाहे खुली हो, चाहे छिपी हो। अत्यन्त अयोग्य, असम्बद्ध प्रलाप के भीतर भी कभी कभी काव्य के प्रयोजन भर को योग्यता छिपी रहती है जैसे शोकोन्मत्त या वियोग-विक्षिप्त प्रलाप में शोक की बिहलता या वियोग की व्याकुलता ही 'योग्यता' है।<sup>११</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी ने वाच्यार्थ में ही काव्य की रमणीयता मानी है। पर यहाँ भी विचारणीय बात यह है कि शुक्ल जी का कथन यथार्थ से प्राचीन मान्यता के विरोध में है या नहीं। प्राचीन आचार्य, व्यंग्यार्थ व लक्ष्यार्थ से युक्त वाच्यार्थ को ही काव्य मानते हैं, इससे उनका विरोध नहीं है, रमणीयता का कारण व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ ही है, पर लक्ष्यार्थ व व्यंग्यार्थ की सत्ता बिना वाच्यार्थ के है ही नहीं अतः शुक्ल जी की यह सोच कि काव्य की यथार्थ रमणीयता वाच्यार्थ में ही रहती है सत्य अवश्य है, पर यह भी मानना होगा कि वह होती लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ के समावेश से ही है। व्यंग्य से जो अर्थ निकलता है वह काव्य नहीं बरन् वाच्यार्थ में छिपा या अङ्गोन्मीलित व्यंग्य ही काव्य सौष्ठव से युक्त होता है।

अन छन्द पर शुक्ल जी के विचार देखना चाहिए। तथ्य तो यह है कि वे छन्द के पक्षधारी हैं। वे जिस प्रकार रूप-विधान के लिए चित्र-विद्या को आवश्यक मानते हैं उसी प्रकार नाद-विधान के लिए संगीत को। उनका स्पष्ट मत है कि "छन्द के बन्धन के सर्वथा त्याग में हमें तो अनुभूत नाद-सौन्दर्य की, प्रेषणीयता (Communicability of Sound Impulse) का पर्याप्त हास-दिमाई पड़ता है। हाँ, नए-नए छन्दों के विधान को हम अवश्य अच्छा समझते हैं।"<sup>१२</sup> नए छन्द, नये भाषा के हितान से होना चाहिए पर छन्दों का त्याग वे अनुचित मानते हैं। कुछ लोग अजसल छन्दों को रुग्ण मानते हैं। त्रिवेदी जी भी छन्दों को बहुत आवश्यक न समझते थे। पर शुक्ल जी की सम्मति है कि कविता एक पूर्ण कला है। मान-निर्वाह में कभी कभी छन्द की गति के द्वारा शब्द-चयन में कठिनाई अवश्य होती है, पर कविता-कला के संगीत और गति दोनों पर पूर्ण होने चाहिए, अन्यथा वह स्वयं अपूर्ण रहेगी। छन्द का त्याग कर देने से कविता-संगीत को सहायता भी न दे सकेगी और कवि अपनी संगीतात्मक प्रतीमा का

१. 'हन्दौर वाक्का भाषण' पृष्ठ १४, १५।

२. 'काव्य में रहस्यवाद' ॥ १२१।

उपयोग न कर सनेगा जो कि कविता की आकर्षण और स्मरणीयता प्रदान करती है। कविता का पूरा सौंदर्य छन्द को लय के साथ जोर से पढ़े जाने में ही मिलता है। छंदों की चलती लय में कुछ विशेष मायुष्य होता है।<sup>१</sup> शुक्ल जी नेवल गन्धन के कारण ही छन्द से कविता की स्वच्छता को ठीक नहीं समझते, क्योंकि कला के लिए कुछ न कुछ गन्धन अग्रण्य रहने, किसी न किसी नियम का अनुसरण अवश्य होगा और फिर यदि यह माना भी जाय तो हमारे सामने छन्दों में बंधकर भी उराम से उराम कविता करने वाले कवि हैं। अतः गन्धन मानकर छोड़ना ठीक नहीं इससे उसके एक अंग का ह्रास होगा है। उसे स्वाभाविक बनाने के पक्ष में तो शुक्ल जी भी हैं। उनका मत है—

“लय भी एक प्रकार का बंधन ही है। जब तक नाद सौन्दर्य का कुछ भी भाग कविता में हम स्वीकार करेंगे, तब तक बंधन कुछ न कुछ रहेगा ही। नाद सौन्दर्य की जिानी माना आवश्यक समझी जायगी उसी के हिसाब से यह प्रतिबन्ध रहेगा। इस बात का अनुभव तो बहुत से लोगों ने किया होगा कि सम्स्कृत के मन्दाक्रान्ता, स्रग्धरा, मालिनी, शिलरिणी, इन्द्रजाला, उपेन्द्रजाला इत्यादि वर्णवृत्तों में नाद सौंदर्य का पराकाष्ठा है, पर उनका गन्धन बहुत कड़ा होता है। अतः भावधारा या विचारधारा पूरी स्वच्छता के साथ कुछ दूर तक उनमें नहीं चल सकती। इसी से हिन्दी में मात्रिक छंदों का ही अधिक प्रचार रहा है। वर्णवृत्तों में सबैये इसलिए ग्रहण किये गये कि उनमें लय के हिसाब से सुकलधु का गन्धन बहुत कुछ शिथिल हो जाता है।”<sup>२</sup>

इस प्रकार शुक्ल जी भावानुसार स्वाभाविक छन्दों के पक्षपाती हैं जिससे सगीत की सुगुणता के साथ साथ भाव अधिक से अधिक स्वच्छता से प्रकाशित हो सके।

### कविता और कला

शुक्ल जी ‘कला कला के लिए है’ यह सिद्धान्त नहीं मानते। जैसा कि ‘काव्य के स्वरूप’ के प्रसंग में कहा जा चुका है भावानुसार स्वात्मिक तन्मयता काव्य का प्रधान अंग है। भाव के बिना कला, वस्तु व्यञ्जना या लाक्षणिक चमत्कार चाहे जितना हो ‘प्रकृत कविता न होगी’ केवल वह सुगुणल वर्धन होगी, तन्मयता की पोषक न होगी। कला एक बहुत बड़ा साधन है शुक्ल जी इसे साध्य सभी नहीं मानते हैं, उनका कथन है कि

१. ‘काव्य में रहस्यवाद’, पृष्ठ ११६।

२. “ ” ” १३०, १३८।

एक की अनुभूति को दूसरे के हृदय तक पहुँचाना, यही कला का लक्ष्य होना है।<sup>१</sup> वे मनोरंजन न काव्य का उद्देश्य मानने हैं और न कला का। इसके अर्थ में कला को वे काव्य के अन्तर्गत नहीं रखते। कला का अर्थ, अभिव्यक्ति का कौशल है। उनका विचार है कि यदि 'कला' का यही अर्थ लेना है जो कामशास्त्र की चौंसठ कलाओं में है अर्थात् मनोरंजन या उपभोग मात्र का विधायक—तो काव्य के सम्बन्ध में दूर ही से इस शब्द को नमस्कार करना चाहिए।<sup>२</sup> 'कला' को सजावट के अर्थ में शुक्ल जी अपाठनीय पस्तु समझते हैं यदि अभिव्यक्ति का कौशल जो भावों को उठा सके कला का अर्थ है तो शुक्ल जी को मान्य है अन्यथा उसका विरोध स्थान स्थान पर देखने में आता है। उदाहरणार्थ: "सारांश यह कि 'कला' शब्द के प्रभाव से कविता का स्वरूप तो हुआ सजावट या तमाशा और उद्देश्य हुआ मनोरंजन या मनवहलाव। यह 'कला' शब्द आजकल हमारे यहाँ भी साहित्य-वर्चा में बहुत ज़रूरी सा हो रहा है। इससे न जाने कय पीढ़ा छूटेगा! हमारे यहाँ के पुराने लोगों ने काव्य को ६४ कलाओं में गिनना ठीक नहीं समझा था"<sup>३</sup> इन प्रकार शुक्ल जी 'कला' को कविता का एक साधन मानते हैं। कला के अन्तर्गत काव्य को वे मानने के लिए तैयार नहीं। हाँ, कविता में अभिव्यक्ति-कौशल, वर्ण-विन्यास, चित्रण आदि कला के पक्ष रहते हैं जो कविता की आत्मा रस या भाव को ठीक ठीक प्रभावकारी रूप में प्रकट करने के लिए होते हैं।

### अलंकार

कथन की विशेषता को 'अलंकार' कहते हैं। यह विशेषता कभी वर्ण-विन्यास में पाई जाती है, कभी शब्द व अर्थ की क्रीड़ा में, कभी वाक्य के वाँकपन में, कभी पस्तु-अपस्तु के सादृश्य सम्बन्ध में, और दूर की चलना में। इन्हीं के विचार से अनेक अलंकार होते हैं। वर्ण-शैली या कथन की पद्धति में जो जो विलक्षणता दिखाई पड़ी है, उन्हीं के आधार पर अलंकारों का नाम रक्खा गया है। शुक्ल जी के विचार से परा या व्यापार के तीव्र करने, रूप व गुणों का उत्कर्ष दिग्गाने के लिए कथन के ढंगों को अलंकार कहते हैं। पर अलंकार है साधन ही, माध्यम नहीं। शुक्ल जी अलंकारों को भाव या भावना के उत्कर्ष के लिए ही मानने हैं। वे कहते हैं :—

१. 'काव्य में रहस्यवाद', पृष्ठ १०४।

२. 'विन्यासवि', भाग १, २६३।

३. " " " २२२।

“अलंकार चाहे अप्रस्तुत वस्तु योजना के रूप में हो ( जैसे उपमा, उत्प्रेक्षा आदि में ) चाहे वाक्य वचता के रूप में ( जैसे अप्रस्तुत प्रशंसा, परिसंख्या, व्याजस्तुति, विरोध इत्यादि में ) चाहे वर्ण विन्यास के रूप में ( जैसे अनुप्रास में ), लाये जाते हैं वे प्रस्तुत भाव या भावना के उत्कर्ष साधन के लिए ही ।”

शुक्ल जी ने यह भी स्वीकृत किया है कि प्राचीन प्राचायों ने अलंकारों से रस, रीति, गुण आदि सभी प्रकार के काव्य-सौष्ठव का तात्पर्य ग्रहण किया है। पर धीरे धीरे जैसे ही अन्य सिद्धान्तों का स्वरूप साफ होना गया अलंकारों का भी स्पष्ट रूप नितर आया। और अब वर्तमान विद्वत्समुदाय अलंकारों को वर्णन की भिन्न भिन्न प्रणालियों ही मानता है। शुक्ल जी स्वामाषोक्ति को अलंकारों की कोटि में नहीं मानते, क्योंकि अलंकार, वर्णन प्रणाली है और वस्तु-वर्णन प्रणाली या तथ्य-निर्देश, अलंकार का काम नहीं। वस्तुओं, चैष्टाओं और व्यापारों का वर्णन, रसों और भावों के अन्तर्गत ही जायेगा, अलंकार कहना ठीक नहीं है। रसवत् आदि भी इस प्रकार अलंकार नहीं हैं। सभी वर्णन अलंकार के भीतर हों ही यह आवश्यक नहीं। वे अलंकारों की भरमार, कविता में आवश्यक नहीं मानते। वर्णन की बहुत सी नवीन प्रणालियाँ ऐसी हो सकती हैं जो अभी तक नहीं खोजी गयी हैं क्योंकि कविता का क्षेत्र भी असीम है और अभिव्यक्ति का दाय भी। उमड़ते भाव की प्रेरणा से कथन की जो स्वाभाविक प्रवृत्ति होती है उसी के भीतर यथार्थ और सार्थक अलंकार होते हैं। अतः शुक्ल जी ने अलंकार की स्वाभाविकता पर जोर दिया है। स्वभावतः आये अलंकार अधिकांश किसी साम्य पर आधारित रहते हैं इस साम्य को शुक्ल जी ने तीन प्रकार का माना है जैसा कि उन्होंने अपने इन्दौर वाले भाषण में बताया है। “अलंकारों में अधिकतर साम्य मूलक अलंकार ही अधिक चलते हैं। अतः इस साम्य के सम्बन्ध में थोड़ा विवेचन कर लेना चाहिए। हमारे यहाँ साम्य मुख्यतः तीन प्रकार के माने गये हैं। सादृश्य ( रूप की समानता ) साधर्म्य ( धर्म अर्थात् गुण आदि की समानता ) तथा शब्द-साम्य ( केवल शब्द या नाम के आधार पर समानता )। इनमें से तीसरे को लेकर तमामोड़ उठे करना तो केवल केशव ऐसे चमत्कारवादी कवियों का काम है। प्रथम दो के सम्बन्ध में ही कुछ निवेदन करने की आवश्यकता है। सादृश्य के सम्बन्ध में पहली बात ध्यान में रखने की यह है कि काव्य में उसकी योजना, बोध या जानकारी करने के लिए नहीं की

जाती है, बल्कि सौंदर्य, माधुर्य, भीषणता इत्यादि की भावना जगाने के लिए की जाती है। जैसे कुछ व्यक्तियों की आँखों के सम्बन्ध में यही कहा जायगा कि वे 'अगारे सी लाल हैं' यह नहीं कहा जायगा कि 'कमल' के समान लाल हैं।<sup>११</sup>

इस प्रकार अतकारों की स्वाभाविकता पर उनका निचार, समीचीन है। रीति की ये शुद्ध नाद से सम्बन्धित मानते हैं भाष से नहीं। उनका कथन है कि रीति का विधान शुद्ध नाद का प्रभाव उत्पन्न करने के लिए हुआ है। इसी दृष्टि से कोमल रसों में कोमल वणों, रौद्र, भयानक आदि उग्र और कठोर रसों में परुष और वर्कश वणों का प्रयोग अच्छा बताया है।<sup>१२</sup> शुक्ल जी प्राचीन काव्य-यद्धतियों को काव्य की न्यष्ट और स्वच्छ मीमांसा के लिए बड़े काम की बताते हैं। पर वधार्थता यह है कि उनसे द्वारा काव्य के नव निर्माण को अधिक प्रेरणा नहीं मिलती। उनका आधार लेकर चलने वाले काव्यों में रुढ़िगत एक रसता आजाने का डर रहना है।

## रस

शुक्ल जी रस सिद्धांत के समर्थक थे अतः रस पर उन्होंने बहुत ही अधिक अपने विचार प्रकट किये हैं। वे रस को ही कविता का सार कुछ मानते हैं। उनका कथन है कि काव्य की आत्मा रस है इस बात को ही अन्य विद्वानों ने दूसरे दूसरे शब्दों कहा है निम्नतः उनका नवीन विचार प्रकट हो। पटितगज जगन्नाथ का रमणीयार्थ प्रतिपादन काव्य भी रसात्मकता प्राप्त किये हुए है। भाषमर्गता और रमणीयता को वे एक ही मानते हैं। जहाँ मन रमेगा वहीं हृदय भी प्रभाषित होगा और रस का अनुभव होगा। अतः रस ही काव्य में प्रधान है। फिर कुछ लोगों को यह आपत्ति हो सकती है कि रसात्मक काव्य ही काव्य है, इस परिभाषा में केवल भाष-युक्त ही आता है, कल्पना और कलात्मक छूट जाता है। इस आपत्ति का भी शुक्ल जी उत्तर देते हैं। उनका मत है कि भाष कोई अकेली मानसिक शक्ति नहीं है बल्कि इसमें अन्तर्गत प्रत्यय, अनुभूति, इच्छा और शरीर-धर्म सम्मिलित हैं यह मनोविज्ञान-द्वारा भी निरूपित हो चुका है। ये सभी भाष के अंग हैं। शुक्ल जी के मत से विभावों और अनुभावों का वर्णन कल्पना की अपेक्षा सगता है। अतः कल्पना पक्ष इसी के अन्तर्गत अपने आप ही आ जाता है।<sup>१३</sup>

१. इन्दौर साक्षात् भाषण पृ. ८९।

२. इन्दौर साक्षात् भाषण ,, ६८।

३. 'काव्य में रहस्यवाद', ,, ५८।

शुक्ल जी रसात्मक प्रतीति के लिए कवि-कर्म के दो पक्ष मानते हैं, अनुभाव और विभाव । अनुभाव के भीतर कवि का उद्देश्य आशय ( अर्थात् जिसके भीतर भाव उत्पन्न होते हैं ) के रूप चेष्टा वचन आदि का वर्णन होता है और विभाव पक्ष के अन्तर्गत आलम्बन के रूप, चेष्टा और वचन का । इस विषय में शुक्ल जी दूसरों से भिन्न हैं । वे शृंगार रस में जो स्त्रियों के हाव या अलंकार होते हैं उन्हें विभाव पक्ष के अन्तर्गत मानते हैं क्योंकि इनके द्वारा मनोमोहकता बढ़ती है । नायिका, आलम्बन-रूप में है और हाव या अलंकारों का संयोग उद्दीपन का काम करता है । इन दोनों में फलना, कवि और पाठक या श्रोता दोनों के लिए अपेक्षित है । कवि के लिए अपेक्षित कल्पना के वे विधायक कल्पना कहते हैं और पाठक के लिए 'ग्राहक कल्पना' की आवश्यकता वे मानते हैं ।<sup>१</sup>

निर रसात्मक प्रतीति की दो कोटियाँ शुक्ल जी मानते हैं । उनका कथन है कि रसात्मक प्रतीति एक ही प्रकार की नहीं होती । दो प्रकार की अनुभूति तो लक्षण-ग्रन्थों की रस पद्धति के भीतर ही, शब्दमता से विचार करने से, मिलती है । भारतीय भाषुकता काव्य के दो प्रकार के प्रभाव स्वीकार करती है :—

१. जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी भाव में लीन हो जाना ।

२ जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी में लीन तो न होना, पर उसकी व्यञ्जना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का हृदय से अनुमोदन करना ।<sup>२</sup>

इसमें प्रथम तो उत्तम प्रकार के प्रभाव की व्यक्त करता है और दूसरा मध्यम । यहीं शुक्ल जी ने स्थायी भावों का महत्त्व भी स्पष्ट किया है । पूर्ण रस की अनुभूति के लिए जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी में लीन हो जाना आवश्यक है, पर यह तभी होता है जब कि साहित्य के स्थायीभाव, विभाव, अनुभाव और संचारी भावों द्वारा रस के रूप में प्रकट हुए हों या विकसित हुए हों । अन्य भाव, निभाव, अनुभाव और संचारियों से मिलकर भी पूर्ण तादात्म्य की अनुभूति नहीं देने । इसीलिए आचार्यों ने स्थायी भावों को अलग रखकर उन पर विचार किया है । उन्होंने लिखा है :—

“पूर्ण रस की अनुभूति अर्थात् जिस भाव की व्यञ्जना हो उसी भाव में लीन हो जाना क्यों उत्तम या श्रेष्ठ है, इसका भी कुछ विवेचन कर लेना चाहिए । काव्य-दृष्टि से

१. 'काव्य में रहस्यवाद', पृ० ५६ ।

२. " " " " ५६ ।



जब हम जगत् को देखते हैं तभी जीवन का प्रकृत-रूप प्रत्यक्ष होता है। जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्य मात्र के भावों के आलम्बनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ हमारी भावसत्ता का सामान्य भावसत्ता में लय हो जाता है वही पुनीत रस-भूमि है। आश्रय के साथ यह तादात्म्य, आलम्बन का यह साधारणीकरण जो स्थायी भावों में होता है, दूसरे भावों में चाहे वे स्वतंत्र रूप में भी आये हों नहीं होता। दूसरे भावों की व्यंजना का हम अनुमोदन मात्र करते हैं। इस अनुमोदन में भी रसात्मकता रहती है, पर उस कोटि की नहीं<sup>१</sup>। रसानुभूति या रस की प्रतीति का और अधिक विस्लेषण शुक्ल जी ने साधारणीकरण के अन्तर्गत किया है। साधारणीकरण की क्रिया रसानुभूति के तत्त्व को स्पष्ट करती है। जब आश्रय का आलम्बन केवल उसी का आलम्बन न रहकर पाठकों और श्रोताओं का भी आलम्बन हो जाता है और वह भी उसके प्रति उन्हीं भावों का अनुभव करता है जो आश्रय करता है तब उसे साधारणीकरण की दशा कहते हैं। शुक्ल जी का कथन है कि साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है। विशेष व्यक्ति में ही वर्णन या अभिनय के द्वारा ऐसे सामान्य धर्म की प्रतिष्ठा हो जाती है कि उसके प्रति सब श्रोताओं या पाठकों के मन में एक ही भाव का उदय थोड़ा या बहुत होता है। रस-भग्न पाठक के मन में यह भेद-भाव नहीं रहता कि यह आलम्बन मेरा है या दूसरे का। थोड़ी देर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय लोक का सामान्य हृदय हो जाता है। अपना अलग हृदय नहीं रहता।

इस अवस्था को तादात्म्य की अवस्था कह सकते हैं। रस प्रतीति की यह सर्वोत्कृष्ट अवस्था है। शुक्ल जी इसके अनिरिक्त रस की एक नीची अवस्था<sup>२</sup> और मानते हैं, इस अवस्था का हमारे प्राचीन साहित्यिक ग्रंथों में विवेचन नहीं हुआ है। इस अवस्था में पाठक या श्रोता, पात्र के भावों का अनुभव स्वयं नहीं करता। आश्रय, आलम्बन के प्रति जिन भावों में मग्न होता है पाठक या श्रोता उन भावों में मग्न न होकर दूसरे प्रकार के भावों में मग्न होता है जैसे कि कोई अत्याचारी पुरुष किसी निरपराध व्यक्ति पर क्रोध का भाव दिग्गला रहा है तो श्रोता के अन्तर्गत क्रोध दिग्गलानेवाले व्यक्ति के प्रति अभद्रा, घृणा आदि के भाव, जाग्रत होंगे। यह रस-प्रतीति की नीची अवस्था है।

१. 'काव्य में रहस्यवाद', पृष्ठ ६०।

२. 'चिन्तामणि' भाग १, ,, २१४।

इस दशा में आश्रय के साथ तादात्म्य या रसानुभूति न होगी बल्कि श्रोता या पाठक उक्त पात्र के शील द्रष्टा या प्रवृत्ति द्रष्टा के रूप में प्रभाव ग्रहण करेगा और यह प्रभाव रसात्मक ही होगा। इस रसात्मकता को हम मध्यम कोटि की मान सकते हैं।<sup>१</sup> शुक्लजी का कथन है कि इस अवस्था में भी एक प्रकार का तादात्म्य और साधारणीकरण होता है किन्तु पहली अवस्था और इसमें अन्तर इतना ही है कि पहली अवस्था में पात्र का आलम्बन पाठक या दर्शक का भी आलम्बन होता है और इस अवस्था में आश्रय, जिस के अन्दर स्वयं भाव उठ रहे हैं पाठक या दर्शक का आलम्बन हो जाता है और तादात्म्य कवि के उस अव्यक्त भाव के साथ होता है जिसके अनुरूप वह पात्र का स्वरूप सघटित करता है। कभी कभी जहाँ कवि किसी वस्तु या व्यक्ति का केवल चित्रण करके छोड़ देता है वहाँ तादात्म्य कवि के भावों के साथ होता है क्योंकि कवि ने किसी न किसी भाव से प्रेरित होकर के ही वह चित्रण किया है।

दूसरी अवस्था का एक और रूप शुक्ल जी ने बताया है जिसमें दोनों अवस्थाओं का धोड़ा अंश रहता है। जन कभी कोई विचित्रशील बाला व्यक्ति हमारे सामने आता है और उसने प्रति घृणा, निरक्ति, अभिज्ञा, क्रोध, आश्चर्य, कुतूहल आदि भावों में से कोई अपरिचित दशा में रह जाता है और कोई दूसरा पात्र आपर पहले पात्र के प्रति उठे हुए भावों की व्यञ्जना करता है तब पाठक या दर्शक एक अपूर्व दृष्टि का अनुभव करता है। यह भी रसानुभूति की एक दशा है जिसमें दोनों दशाओं का योग रहता है यद्यपि दोनों अलग अलग रहती हैं। इस प्रकार शील द्रष्टा के रूप में भावानुभूति और आश्रय के साथ तादात्म्य, दोनों को, दो भिन्न कोटि की रसानुभूतियाँ शुक्ल जी ने मानी हैं। उनका अन्तर उन्होंने इस प्रकार स्पष्ट किया है कि प्रथम में श्रोता या पाठक अपनी पृथक् सत्ता सँभाले रहता है और द्वितीय में अपनी पृथक् सत्ता का कुछ क्षणों के लिए विसर्जन कर आश्रय की भावात्मक सत्ता में मिल जाता है।

इस रसानुभूति के लिए जो कि साधारणीकरण-द्वारा सिद्ध होती है यह आवश्यक है कि पात्र जो भावों का आलम्बन होता है वह व्यक्तिविशेष होकर के भी हमारी सामान्य भावनाओं का आलम्बन हो सके। उनके चरित्र चाहे जितने ऊँचे या नीचे हों हम उनके प्रति प्रेम भिन्न या घृणा क्रोध आदि भावों का अनुभव कर सकें। यदि वह सामान्य-विशेष व्यक्ति न होकर विरल विशेष व्यक्ति होगा अर्थात् उसका चरित्र ऐसा होगा जैसा

कि हम नित्य प्रति के जीवन में नहीं देखते तो उसके साथ हमारा तादात्म्य सम्भव नहीं। यह केवल कुतूहल का पात्र होगा। यहाँ यह बात बता देना आवश्यक है कि हमारे यहाँ महाकाव्य या नाटक के नायक प्रसिद्ध व्यक्ति को ही मानने का जो निर्देश दिया गया है वह इसी तादात्म्य की गहराई के लिए ही। जो प्रसिद्ध और ऊँचे चरित्र पात्र होते हैं उनके प्रति हमारे कुछ न कुछ भाव पहले से ही रहते हैं। इसलिये काव्य में उनके प्रति भावानुभूति ही शीघ्र होती है।

शुक्ल जी भाव के अन्तर्गत विभाव पक्ष को प्रधान स्थान देते हैं। उनका कहना है कि अपने मुख से अपने भावों का विश्लेषण उतना अच्छा नहीं जितना कि वस्तु स्थिति का सजीव चित्रण करके पाठक या दर्शक के मीनर अनुभूति जाग्रत करना। उन्होंने कहा है कि अपनी अनुभूति या सम्येदना का लम्बा चौड़ा व्योरा पेश करने की अपेक्षा उन तथ्यों या वस्तुओं को पाठक की कल्पना में ठीक ठीक पहुँचा देना जिन्होंने वह अनुभूति या सम्येदना जगाई है कवि के लिए हम अधिक आवश्यक समझते हैं। सहृदय या मानुस पाठक अपनी अनुभूति का पथ बहुत कुछ आपसे आप निकाल लेते हैं। इसी प्रकार सच्चे कवियों की अनुभूति का आभास बहुत कुछ उनकी वस्तु योजना की शब्द-भंगी में ही मिल जाता है। इसी भाव को उन्होंने अपने 'काव्य में प्रशशित दृश्य' नामक निबन्ध में प्रगट करते हुए कहा है "मैं आलम्बन मात्र के विशद वर्णन को श्रोता में रसानुभव (भावानुभव सही) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ।"

रसानुभूति में हम अपने नित्य प्रति के जीवन को भूलकर एक काल्पनिक जीवन में तन्मय हो जाते हैं। इसलिये इसको अलौकिक अनुभव के रूप में विद्वानों ने ग्रहण किया है। शुक्ल जी उसे इस रूप में नहीं मानते। वे इस अनुभव को भी जीवन के प्रत्यक्ष अनुभवों के समान ही ग्रहण करते हैं। वे जीवन में ही एक सामञ्जस्यपूर्ण दशा में किया गया अनुभव, रसानुभव के समान मानते हैं। उनका कहना है कि रसानुभूति या पाद्यानुभूति की उपयुक्त विशेषता के कारण उसे लोकोत्तर जीवन से परे आदि कहने की जाल चल पड़ी है। पर वास्तव में वह जीवन के भीतर की ही अनुभूति है, आसमान से उतरी हुई कोई वस्तु नहीं है।<sup>१</sup> इसके साथ ही यह भी स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि शुक्ल जी सभी रसों के अनुभव को आनन्दमय नहीं मानते। उनका स्पष्ट विचार है—

“क्रोध, भय, जुगुप्सा और करुणा के सम्बन्ध में साहित्य-प्रेमियों को शायद कुछ अडचन दिखाई पड़े क्योंकि इनकी वास्तविक अनुभूति दुःखात्मक होती है। रसात्वाद आनन्द-स्वरूप कहा गया है, अतः दुःख रूप अनुभूति रस के अन्तर्गत कैसे ली जा सकती है। यह प्रश्न कुछ गड़बड़ डालता दिखाई पड़ेगा। पर “आनन्द” शब्द को व्यक्तिगत सुख भोग के स्थूल अर्थ में ग्रहण करना मुझे ठीक नहीं जँचता। उसका अर्थ में हृदय की व्यक्ति-बद्ध दशा से मुक्त और हल्का होकर अपनी क्रिया में तत्पर होना ही उपयुक्त समझता हूँ। इस दशा की प्राप्ति के लिए समय-समय पर प्रवृत्ति होना आश्चर्य की बात नहीं। कव्यरस प्रधान नाटक में दर्शकों के आँसुओं के सम्बन्ध में यह कहना कि “आनन्द में भी तो आँसू आते हैं” केवल बात डालना है। दर्शक वास्तव में दुःख ही का अनुभव करते हैं। हृदय की मुक्तदशा में होने के कारण वह दुःख भी रसात्मक होगा है।”

यह हृदय की मुक्त दशा का अनुभव ही जो कि सत्बोद्धेक के अनुसार पर होता है रस से युक्त है, पर सुख-प्रधान रस और दुःख-प्रधान रस की अनुभूतियाँ एक सी ही हों ऐसा नहीं। आनन्द व उल्लास की अनुभूति करुण और क्रोध की अनुभूति से बहुत भिन्नता रखती है जो निवारणीय है। रसानुभूति के पहले की अवस्था का भी शुक्ल जी ने वर्णन किया है। (रस की अवस्था तो वस्तु या भाव की पूर्ण व्यंजना होने पर होती है। काव्य के पूर्ण होने पर रस की प्रतीति मानी गयी है। इसके पूर्व की अवस्था, या पूर्ण की उमंग को शुक्ल जी ने रस-प्रणयता या रसोन्मुखता कहकर व्यक्त किया है।<sup>१</sup>

रसानुभूति के ही प्रसंग में एक और महत्वपूर्ण विश्लेषण शुक्ल जी का है। भावों की प्रक्रिया के भीतर भाव का कुछ अंश वे आश्रय की चेतना के प्रकाश में मानते हैं और कुछ अन्तस्संज्ञा के भीतर छिपा हुआ। उदाहरण के लिए रति भाव के अन्तर्गत ही कमी कमी अय्या सचारी इस तीव्रता के साथ अपनी चरम सीमा में व्यक्त होता है कि आश्रय के भीतर स्वयं ही रतिभाव की कोमल सत्ता का ज्ञान नहीं रहता। यहाँ अय्या, प्रकाश में और स्थायीभाव रति, अंतस्संज्ञा के भीतर है। शुक्ल जी इसी प्रकार प्रबन्ध काव्य में प्रधान पान के अन्तर्गत मूल, प्रेरक भाव या बीज-भाव मानते हैं। इसी बीज भाव की

१. ‘काव्य में रहस्यवाद’, पृष्ठ ८२।

२. “ ” ” ” ” ७६।

प्रेरणा से घटना-चक्र चलता है और अनेक भाव स्थायी और संचारी बीच में जगते हैं। इसे शुक्ल जी दोनों से भिन्न मानते हुए कहते हैं :—“इस बीज भाव को साहित्य-ग्रंथों में निरूपित स्थायी भाव और अंगीभाव दोनों से भिन्न समझना चाहिए।”<sup>१</sup>

शुक्ल जी ने बीज-भाव के अन्तर्गत कोमल और मधुर, कठोर और तीक्ष्ण दोनों ही प्रकार के भावों को माना है। यदि बीज-भाव मङ्गलमूलक है तो उसकी अभिव्यक्ति के क्षेत्र में आये सारे प्रेरित भाव तीक्ष्ण और कठोर होने पर भी सुन्दर होंगे। और इस प्रकार के बीज भाव की प्रतिष्ठा जिस पान के अन्तर्गत होगी इसके भावों के साथ पाठकों का तादात्म्य हो सकता है। पर दूसरे प्रकार के पात्र जिनके भावों के साथ पाठकों के भावों का तादात्म्य नहीं होता, मङ्गलमूलक बीज-भाव की प्रतिष्ठा वाले पानों की दिया में बाधा डालने वाले होते हैं। उदाहरण के लिए राम, मङ्गलमूलक बीज-भाव को लेकर चलते हैं। यदि वे रावण के प्रति क्रोध या घृणा की व्यञ्जना करेंगे तो इनके साथ पाठक का तादात्म्य होगा पर यदि रावण राम के प्रति क्रोध या घृणा का भाव प्रकट करेगा तो उसके साथ पाठकों के भावों का तादात्म्य नहीं होगा। यही दोनों बातें दो प्रकार की शुक्ल जी द्वारा वर्णित रसानुभूति की कोटियों के कारण रूप हैं।

यह तो हुआ रसानुभूति की दशा का विश्लेषण। इसके लिए कल्पना और भावुकता दोनों ही कवि के लिए आवश्यक हैं। भावुक जन कल्पना-सम्पन्न और भाषा पर अधिकार रखने वाला होता है, तभी कवि होता है।<sup>२</sup> अतः कल्पना और भावुकता के सम्बन्ध से जो रसात्मक बोध के विविधरूप होते हैं उन पर आचार्य शुक्ल ने विस्तार के साथ अपने विचार प्रगट किये हैं। इसके अन्तर्गत उन्होंने काव्यगत रसानुभूति तथा जीवन में रसात्मक बोध के रूपों का वर्णन किया है। इस प्रसंग में भी उनकी नवीन धारणा महत्व की है। शुक्ल जी हमारे बीच में उठने वाले भावों को हमारे चारों ओर फैले हुए जगत् के ही रूपों में प्रतिष्ठित मानते हैं। उनका कथन है कि जब हमारी आँखें देखने में प्रवृत्त होती हैं तब रूप हमारे बाहर प्रतीत होते हैं। जब हमारी श्रुति अन्तर्मुखी होती है तब रूप हमारे भीतर दिखाई पड़ते हैं। बाहर भीतर दोनों ओर रहते हैं रूप ही।<sup>३</sup> उनका स्पष्ट विचार है

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० २०२।

२. 'काव्य में रहस्यवाद' ॥ ७६।

३. 'चिन्तामणि' भाग १ २२६।

द्वि हमारं भीतर शिवाई पडने वाले रूप विधानों का आधार प्रवृत्त देने दृष्ट रूप ही रहने हैं। अंतःकरण में उठने वाले रूप भी दो प्रकार के होते हैं। एक तो ऐसे रूप होते हैं जो हमारे चक्षुर्दी प्रकाश में देखे हैं जिनका हमारा माह-सर्व भी महसूस है और एक एक करके अधिक हमारे अन्तःकट पर छा आकर गढ़े होते हैं और हम उम गमना नहीं पीठे हैं; बसा कर रहे हैं; गम भूल जाते हैं। आने को भूल कर उन्हीं भीखी दर्रों में गुल गिरा जाते हैं। आगे खुली रहती है। पर उनकी बाहर की और प्रेरक शक्ति जिसका उन्हीं में लीन हो जाती है। इन दर्रों के गाम हमारी किमी न किमी भावना का गमन है। या तो वह सालरदान के दर्रों होने या माता-पिता गमनकी, मित्रों के माह-सर्व के या पुत्रावस्था के। तबतः यह कि उनमें आशा की क्षण ही, उनकी मोहकता और गमनीयता का मूल-कारण है। इस प्रकार की अन्तःकरण की अनुभूति को 'स्मृति' कहते हैं। इनमें ऐसे गुणे दर्रों ज्यों के त्यों रहते हैं बुद्धि में सम्पन्नि न होकर हमारी भावुकता के ही में सगे होते हैं। दूसरी प्रकार के अन्तःकरण में अनुभूत रूप ये होते हैं जो हमारे प्रायः किये रूपों या त्यों का त्यों प्रतिबिम्ब न लेकर उनके आधार पर नये रूप गढ़े करते हैं। इस प्रकार की रूप-योजना बलाना के अन्तर्गत है। इस प्रकार गमना रूप विधानों की शुक्ल जी ने तीन कोटियों में रक्खा है—

१. प्रत्यक्ष रूप-विधान ।

२. स्मृत रूप-विधान ।

३. कल्पित रूप-विधान ।

इन रूप विधानों में से कल्पित रूप विधान के अन्तर्गत तो रमानुभूति जाग्रत करने की क्षमता को सभी ने माना है पर शुक्ल जी का विचार है कि प्रत्यक्ष और स्मृत रूप-विधानों द्वारा भी मार्मिक अनुभूति जागरित होती है और वह रमानुभूति की कोटि में आ सकती है। बात यह है कि हमारे हृदय में प्रत्यक्ष रूप, परम्परा से अतीत काल से प्रभाव डालते हैं और उन्हीं के आधार पर हमारी वासना बनी है। शुक्ल जी का कथन है कि इन प्रत्यक्ष रूपों की मार्मिक अनुभूति जिनमें जितनी ही अधिक होगी वे उतने ही रमानुभूति के उपयुक्त होते हैं<sup>१</sup>। प्रत्यक्ष रूपों की बाहरी मार्मिक अनुभूति ही भावुक का लक्षण है। प्रत्यक्ष के अन्तर्गत शुक्ल जी ने केवल चालुष् आन को ही नहीं लिया परन्तु

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० ३३० ।

२. " " " ३३१ ।

इसके अन्तर्गत शब्द, गन्ध, रस और स्पर्श को भी माना है क्योंकि जब कभी वस्तु-व्यापार का वर्णन होता है तब इन सभी का महत्त्वपूर्ण स्थान होता है। पर साहित्य-समीक्षक प्रत्यक्ष रूप-विधानों को कान्यानुभूति के अन्तर्गत नहीं मानते क्योंकि काव्य, शब्द-व्यापार है। अतः प्रत्यक्ष का कल्पना के भीतर आया रूप ही शब्द-व्यापारों के द्वारा व्यक्त किया जा सकता है। काव्य की प्रक्रिया के अन्तर्गत ये रूप कल्पित ही होते हैं अतः जो केवल कवि-कर्म का ही विवेचन करते हैं उनके लिए यह स्वाभाविक ही था कि ये कल्पना-पक्ष पर विचार करते और रूपों और व्यापारों के प्रत्यक्ष-शोध से कोई सम्बन्ध न रखते।

प्रत्यक्ष रूपों के अनुभव को रसात्मक अनुभूति से अलग करने वाली मुख्य बात साधारणीकरण है। इस प्रत्यक्ष अनुभव में साधारणीकरण अर्थात् एक साथ अनेक लोगों का अनुभव रहता है या नहीं रहता, यह प्रश्न विचारणीय है। शुक्ल जी का इस विषय में मत है कि जिस प्रकार काव्य में वर्णित आलम्बनों के कल्पना में उपस्थित होने पर साधारणीकरण होता है, उसी प्रकार हमारे भाषों के कुछ आलम्बनों के प्रत्यक्ष सामने आने पर भी उन आलम्बनों के सम्बन्ध में लोक के साथ या कम से कम सहृदयों के साथ हमारा तादात्म्य रहता है। ऐसे विषयों या आलम्बनों के प्रति हमारा जो भाव रहता है वही भाव और भी बहुत से उपस्थित मनुष्यों का रहता है। वे हमारे और लोक के सामान्य आलम्बन रहते हैं। साधारणीकरण के प्रभाव से काव्य-भरण के समय व्यक्तित्व का जैसा परिहार हो जाता है वैसा ही प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति के समय भी कुछ दशाओं में होता है। अतः इस प्रकार की प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूतियों को रसानुभूति के अन्तर्गत मानने में कोई बाधा नहीं।<sup>१</sup> यह दशा उन दृश्यों के द्वारा प्राप्त होती है जो मनुष्यमान या सहृदयमान पर प्रभाव डालने वाले होते हैं। अब हम रस-दशा का और अधिक विश्लेषण करके प्रत्येक रस को लेकर रस दशा की विशेषताओं-द्वारा यह देखने का प्रयत्न करेंगे कि प्रत्यक्ष रूपानुभूति के अन्तर्गत भी उन विशेषताओं का समावेश कहाँ तक रहता है।

रसात्मक अनुभूति के शुक्ल जी ने दो लक्षण कहे हैं—१. अनुभूति-काल में अपने व्यक्तित्व के सम्बन्ध की भावना का परिहार और २. किसी भाव के आलम्बन या सहृदय-मात्र के साथ साधारणीकरण अर्थात् उस आलम्बन के प्रति सारे सहृदयों के हृदय में भी भाव का उदय।<sup>२</sup>

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृष्ठ ३३७।

२. " " " ३३६।

इन दोनों का समावेश शुक्ल जी प्रत्यक्ष रूप निदान के अन्तर्गत करते हैं उनका कथन है कि "यदि हम इन दोनों बातों को प्रत्यक्ष उपस्थित आलम्बनों के प्रति जगने वाले भावों की अनुभूतियों पर पड़कर देखते हैं तो पता चलता है कि कुछ भावों में तो ये बातें कुछ ही दशाओं में या कुछ अर्थों तक पड़ित होती हैं और कुछ में बहुत दूर तक या बराबर।" इसकी पुष्टि शुक्ल जी ने एक स्थायी भाव को लेकर की है। रति भाव के अन्तर्गत गहरी प्रेमानुभूति में व्यक्ति अपने तन वदन को भूला रहता है। बीच बीच में यदि उसे स्मरण हर्ष, विषाद आदि होता है तब भी आत्म विस्मृति की अवस्था रहती है। हाँ, यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक व्यक्ति की प्रेमानुभूति सदैव सभी सहृदयों के हृदयों में उसी भाव का उदय नहीं कराती, पर इसके साथ यह भी कथन असत्य होगा कि कोई भी रति भाव की प्रत्यक्ष अनुभूति, सब के हृदय में भाव नहीं उठा सकती। जैसा कि आलम्बन यदि अत्यन्त मोहक होता है तो सभी को उसकी रमणीयता के प्रमान वश उसके प्रति प्रेम या अनुभव होना है।

'दाग' में तो यह बात होनी है। ऐसे पात्र होते हैं कि उनके सामने आने पर अपने व्यक्तिगत मुक्तहुल भूल सभी या बहुतेरे एक विचित्र आल्हाद का अनुभव करते हैं। इसी प्रकार 'उत्साह' की भी बात है। यदि उत्साह ऐसा है जिसमें केवल व्यक्तिगत लाभ के सम्बन्ध का साहस आता है तो बात दूसरी है पर यदि काम ऐसा है जिसमें सभी का या अधिकांश व्यक्तियों का भला होता है तो अवश्य सहृदय व्यक्ति उन व्यक्तियों की भावनाओं के साथ एक हो जाते हैं और अपने व्यक्ति को कुछ क्षणों के लिए भूल जाते हैं। यही बात क्रोध के सम्बन्ध में भी है। क्रोध यदि किसी सार्वजनिक हानि पहुँचाने वाले व्यक्ति के प्रति है तो उस क्रोध का रसात्मक अनुभव हमें अवश्य होगा। 'शोक' स्थायी भाव के सम्बन्ध में शुक्ल जी ने कहा है :—

" 'शोक' अपनी निज की इष्ट हानि पर होता है और 'करुणा' दूसरों की दुर्गति या पीड़ा पर होती है।" इस प्रकार 'शोक' की अनुभूति रसात्मक नहीं पर 'करुणा' की अनुभूति को तो हम रसात्मक मान ही सकते हैं। प्रकृति के नाना प्रकार के मधुर दृश्यों में अपने को भूल जाना तो और भी स्वाभाविक और स्वयं सिद्ध सा है और इस प्रकार शुक्लजी का निष्कर्ष यही है कि "रसानुभूति प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से



सर्वथा पृथक् कोई अन्तर्वृत्ति नहीं है बल्कि उसी का एक उदात्त और अवदात्त स्वरूप है।<sup>१</sup>

शुक्लजी के इस विवेचन से 'रसानुभूति के अलौकिकरूप' का भी भगवाण साफ हो जाता है। आजकल बहुत से लोग रस की अनुभूति को अलौकिक नहीं मानना चाहते हैं उनका कथन है कि रसात्मक अनुभूति हमें लोक के बीच जीवन के मध्य भी होनी है। शुक्लजी ने अपने प्रत्यक्ष रूप विधान के अन्तर्गत कुछ उसी समस्या को हल किया है। शुक्लजी प्रत्येक रसात्मक अनुभूति को समूहगत मानते हैं और ये व्यक्तिगत सभी अनुभूतियों को भी रस की फोटी में ले जाते हैं। रसानुभूति के लिये व्यक्तिगत अनुभूति को रस की फोटी में मानने के दोनों लक्षण जो कि ऊपर कहे गये हैं होने चाहिये।

रसात्मक बोध का दूसरा स्वरूप शुक्लजी स्मृत रूप विधान मानते हैं। शुक्लजी के ही शब्दों में "जिस प्रकार हमारी आँखों के सामने आये हुए कुछ रूप व्यापार हमें रसात्मक भावों में मग्न करते हैं उसी प्रकार भूतकाल में प्रत्यक्ष की हुई कुछ परोक्ष वस्तुओं का वास्तविक स्मरण भी कभी-कभी रसात्मक होता है।"<sup>२</sup> इस स्मृति को वह दो प्रकार की मानते हैं—एक विशुद्ध स्मृति और दूसरी प्रत्यक्षाभित स्मृति या प्रत्यभिज्ञान।

विशुद्ध स्मृति के अन्तर्गत वे वस्तुएँ आती हैं जिनका प्रत्यक्ष अतीतकाल में हमने किया था और नहीं हमारे अन्तःकरण में उपस्थित होकर हमें भावमग्न करती हैं। इनमें रसानुभूति का कारण साहचर्य भी विशेष रूप में होता है। साहचर्य का प्रत्यक्ष दशा के समय चाहे उतना प्रभाव न हो पर समय और स्थान का व्यवधान पड़ते ही उसका माधुर्य अनेखा हो जाता है। "इस साहचर्य का प्रभाव सबसे प्रबल रूप में स्मरण काल के भीतर देखा जाता है"<sup>३</sup> यह शुक्लजी का भी विचार है। शुक्लजी स्मरण द्वारा रसानुभूति के भीतर रति, हास और करुणा को ही विशेष रूप से मानते हैं अन्य भाव इसके भीतर कम आते हैं।

प्रत्यभिज्ञान तर होता है जब किसी प्रत्यक्ष देसी वस्तु या दृश्य से उसके सम्बन्ध की अनेक बातें याद हो आती हैं। इसमें कुछ अश रहता है और बहुत सा अश उसके

१. देखिए 'चिन्तामणि' भाग १ पृ० ३४४।

२. " " " " ३४५।

३. " " " " ३४६।

सम्बन्ध से स्मरण में आता है। शुक्लजी इसमें भी रस संचार की गहरी शक्ति मानते हैं। प्रत्यभिज्ञान का वर्णन उपासकों में आता है।

स्मृत रूप विधान के अन्तर्गत शुक्ल जी एक और दशा लेते हैं वह है 'स्मृत्याभास कल्पना' की। इसका सम्बन्ध 'अध्ययन' से है।<sup>१</sup> किसी इतिहास में पढ़ी घटना की स्मृति जो पहले कल्पना द्वारा प्रत्यक्ष हो चुकी है इससे अन्तर्गत है। शुक्ल जी आप्त शब्द या इतिहास इसका आधार मानते हैं। दूसरे प्रकार की 'स्मृत्याभास कल्पना' वे किसी ऐसे दृश्य के प्रत्यक्ष होने पर अध्ययन द्वारा कल्पना से प्रत्यक्ष किये गये दृश्यों की स्मृति के भीतर मानते हैं। यथार्थ में यह कोई उपास विधान नहीं। निरीक्षण द्वारा नहीं बरन् अध्ययन द्वारा प्रत्यक्ष किये गये रूपों का ही यह स्मृत रूप होता है। इस रूप विधान के अन्तर्गत अतीत का आकर्षण काम करता है और उसी के कारण ही इसे रसात्मक स्वरूप प्राप्त होता है।

तीसरा और अन्तिम तथा प्रधान रसात्मक बोध का रूप कल्पित रूप विधान है। काव्य में कल्पना का बड़ा महत्व पूर्ण स्थान है। कल्पना हमें रसात्मक बोध ग्रहण रसानुभूति में सहायता देती है। पर यह कल्पना साधन ही है साध्य नहीं। शुक्ल जी ने स्पष्ट यह दिया है ('कविता में कल्पना को हम साधन मानते हैं साध्य नहीं')<sup>२</sup> रसात्मक बोध या कल्पित रूप विधान सभी को मान्य है। शुक्ल जी कल्पना से केवल 'नूतना सृष्टि का जो चमत्कार उत्पन्न करने में ही सहायक होती है, तात्पर्य नहीं लेते, बरन् उनके विचार से कल्पना हमारे सामने मार्मिकता से भरे रूपों को खड़ा करती है जिनमें हमारी भावनायें गम्य होती हैं। रूप उपस्थित करना कल्पना या ही व्यापार है अतः भावों का भी मूर्त रूप खड़ा करना कल्पना का ही काम है। चिन्तामणि में शुक्ल जी कहते हैं।

"सारा रूप विधान कल्पना ही करती है अतः अनुभाव कहे जाने वाले व्यापारों और चेष्टाओं द्वारा आश्रय को जो रूप दिया जाता है वह भी कल्पना ही द्वारा।"<sup>३</sup> अनदेखे चित्र भी वरपना उपस्थित करती है, पर हमारी अनुभूति को उकसाने वाले चित्रों व रूपों का आधार देखे चित्र ही हो सकते हैं। नितान्त अलौकिक रूप विधान केवल वैचित्र्य का ही भंडार रहेगा। भाव का आगम उसमें नहीं हो पायेगा। अतः

विभाव को पूर्ण रीति से हमारे सामने उपस्थित करना कल्पना का मुख्य कार्य है। रहने का अर्थ यह है कि कल्पना का कार्य प्रस्तुत अप्रस्तुत दोनों को ही कविता में प्रत्यक्ष करा देना है। अप्रस्तुत भी भाव के साथ हो क्योंकि भाव की प्रेरणा से जो, अप्रस्तुत लाये जाते हैं उनकी प्रमत्तबुद्धि पर कवि की दृष्टि रहती है इस बात पर रहती है—कि इनके द्वारा भी वैसी ही भाषना जगें जैसी प्रस्तुत के सम्यन्ध में।<sup>११</sup>

इसके अतिरिक्त कल्पना का कार्य भाषा को अधिक व्यञ्ज, मार्मिक और चमत्कार पूर्ण बनाने में भी रहता है। लक्षणा और व्यञ्जना नामक शक्तियाँ कल्पना द्वारा ही उपस्थित होती हैं जो हमें सत्तात्मक बोध में सहायता देती हैं। प्रत्येक एक व्यापार को एक एक क्रिया का रूप देकर उसका दृश्य सामने उपस्थित कर देती हैं। अमूर्त भाव, नायकों को मूर्त बना देना कल्पना का ही काम है। अतः कल्पना का भाव के सम्यन्ध में काव्य में बड़ा महत्व है। इस प्रकार हम देखते हैं कि शुक्ल जी रस सिद्धान्त के दृढ़ पक्षपाती थे। उनका विश्वास था कि यथार्थतः काव्य, रस में ही है। उसका रूप युग युग में बदलते आदर्शों और बदलती मनोवृत्तियों के साथ नर्तन होता रहता है, किन्तु आधार में बड़ी प्राचीन आचार्यों द्वारा स्थापित गहरी नींव अवश्य रहेगी। 'काव्य में रहस्यवाद' के अन्तिम पृष्ठ में उन्होंने लिखा है।

“इस परीक्षालय की नूतन प्रतिष्ठा के लिए हमें अपनी रस निरूपण पद्धति का आधुनिक मनोविज्ञान आदि की सहायता से खूब प्रसार और संस्कार करना पड़ेगा। इस पद्धति की नींव बहुत दूर तक डाली गयी है, पर इससे ढाँचों का नए नए अनुमनों के अनुसार, अनेक दिशाओं में फैलाना बहुत जरूरी है।<sup>१२</sup> इस प्रकार रस सिद्धान्त की व्यापकता शुक्ल जी के विचार से स्पष्ट है।

काव्य के सम्यन्ध में प्राचीन सिद्धान्तों पर शुक्ल जी के विचार जान लेने के पश्चात् आधुनिकवादों पर उनके विचार जानना भी आवश्यक है। आधुनिकवादों में प्रचुरता प्रचलित, यथार्थवाद आदर्शवाद, अभिव्यक्तिवाद, छायावाद, रहस्यवाद आदि हैं। शुक्ल जी का विचार साहित्य में अनेकवादों के प्रचलन में सहयोग नहीं देता। यथार्थ मेंवादों के चक्कर में पड़कर सुन्दर काव्य बनपता ही है। यह बात दूसरी है कि काव्य सम्यन्धी आलोचना के लिए हम इनवादों की विशेषताओं का वर्णन करें। परवाद के

१. 'चिन्तामणि' भाग १ पृष्ठ ३६२।

२ काव्य में रहस्यवाद „ १२१।

भीतर आकर सांप्रदायिक संकीर्णता सी आ जाती है। शुक्ल जी काव्य को सांप्रदायिकता से दूर की वस्तु मानते हैं, इसी दृष्टिकोण से उन्होंने इन सभी बातों पर विचार किया है। सबसे पहले हम रहस्यवाद को लेते हैं।

### रहस्यवाद

रहस्यवाद पर उनकी स्वतंत्र, पुस्तक है 'काव्य में रहस्यवाद', जिसमें उन्होंने रहस्यवाद के अतिरिक्त, अभिव्यंजनाविवाद, कलावाद, छायावाद, रस, छंद अलंकार आदि पर भी विचार किया और जिससे आवश्यक उदाहरण विचारणीय प्रसंगों में दिये जा चुके हैं। रहस्यवाद के सम्बन्ध में शुक्ल जी ने यह विचार किया है कि काव्य में रहस्यवाद का क्या स्थान है? कहाँ तक रहस्य भावना काव्य के लिए उपयुक्त है और कहाँ तक अनुपयुक्त, तथा हिन्दी काव्य में रहस्यवाद को लेकर लिखे गये काव्य कहाँ तक काव्यत्व का समावेश करते हैं और कहाँ तक वे भारतीय हैं, इन सभी बातों का विचार उन्होंने 'काव्य में रहस्यवाद' 'जायसी ग्रंथावली की भूमिका' तथा 'हिन्दी साहित्य के इतिहास' में किया है। रहस्यवाद यथार्थ में एक दार्शनिक सिद्धान्त है जो अद्वैतवाद से विशेष सम्बन्ध रखता है और इसको लेकर भारत में ही नहीं अन्य देशों में अनेक सम्प्रदाय बने हैं, सूफ़ी रहस्यवादी, निगुंशी आदि इसी से सम्बन्धित हैं। साधन की दृष्टि से अनेक प्रकार की क्रियाओं के बीच अपने को परमात्मात्मय और अपने भीतर उसका अनुभव करना या उस अव्यक्त और असीम से कोई सम्बन्ध स्थापित करना आदि बातें इसके भीतर प्रचलित थीं। पर शुक्ल जी का विचार है कि काव्य के लिए सांप्रदायिक साधना का कोई महत्व नहीं। उनकी दृष्टि से काव्य के स्वरूप भौतिक और लौकिक है। हमारी देसी सुनी इन्द्रियगोचर या इन्द्रिय गम्य बातें वा भावनायें ही काव्य का आधार और विषय बन सकती हैं अलौकिक अगोचर और अज्ञान नहीं। इस प्रकार का आचार एवं विषय ग्रहण करने पर काव्य विलक्षण और चमत्कार पूर्ण चाहे भले हो पर व्यापक व प्रभावशाली नहीं हो सकता। और इस विचार के तो वे विरोधी हैं कि रहस्यवाद काव्य ही काव्य है अन्य नहीं। इस विचार को उन्होंने स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया है:—

"यदि विचारने की बात है कि किसी अगोचर और अज्ञात के प्रेम में आँसुओं की आकाशगंगा में तैरने, हृदय की नसों का सितार बजाने, प्रियतम असीम के संग नग्न प्रलय सा ताड़न करने या मुन्दे नयन पलकों के भीतर किसी रहस्य का सुखमय चित्र देखने की ही—'मी' तक तो कोई हर्ज न था—कविता कहना कहाँ तक ठीक है?"

शुक्ल जी कविता को मनोभावों का चित्रण मानते हैं और हमारे मनोभावों का सम्यन्ध गोचर जगत से ही विशेष है। जो अगोचर है, अव्यक्त है, अनुमान है उसके साथ प्रेम सम्बन्ध कैसा ? अतः भारतीय दृष्टि कोण से उसे प्रेम या धृष्टा का पात्र बनाने के लिए उस अव्यक्त, असीम व निराकार को सगुण व साकार रूप में प्रतिष्ठित किया है और उसके पश्चात् उसे भक्ति व काव्यगत भावों का विषय बनाया है जो सर्वथा संगत है। चाहे राम की भक्ति हो, चाहे विष्णु, शिव या शक्ति की इन सभी का एक स्वरूप हमारे सामने है और उनके गुण भी हमारे बीच में हैं अतः ये काव्य के विषय हो सके हैं। पर अव्यक्त व असीम अपने अव्यक्त रूप में कैसे भावों का विषय हो सकता है ? भाव कैसे उस पर टिक सकते हैं ? यह बात उनके लिए समस्या है। यह जिज्ञासा का विषय हो सकता है जैसा कि दर्शनों में है पर प्रेम या अभिलाषा की वस्तु नहीं। उनका कथन है कि:—“भारतीय दृष्टि के अनुसार अज्ञात और अव्यक्त के प्रति केवल जिज्ञासा हो सकती है, अभिलाषा या लालसा नहीं।”<sup>१</sup> और इसी भाव को और स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं:—

“जिज्ञासा और लालसा में बड़ा भेद है। जिज्ञासा केवल जानने की इच्छा है। उसका श्रेय वस्तु के प्रति राग, द्वेष, प्रेम, घृणा इत्यादि का कोई लगाव नहीं होता। उसका सम्बन्ध शुद्ध ज्ञान से होता है। इसके विपरीत लालसा या अभिलाषा रति भाव का एक अंग है। अव्यक्त ब्रह्म की जिज्ञासा और व्यक्त सगुण ईश्वर या मगवान् के सान्निध्य की अभिलाषा, यही भारतीय पद्धति है। अव्यक्त, अभौतिक और अज्ञात की अभिलाषा, यह विलकुल विदेशी कल्पना है।—अव्यक्त, अगोचर, ज्ञानकाण्ड का विषय है। हमारे यहाँ न वह उपासना क्षेत्र में घसीटा गया है, न काव्य-क्षेत्र में।”<sup>२</sup>

यहाँ पर शुक्लजी ने यह बात मान ली है कि अव्यक्त व असीम ब्रह्मज्ञान का या खोज का विषय है और सगुण, साकार अथवा अवसर के रूप में प्रतिष्ठित ब्रह्म भक्ति या उपासना का विषय। निराकार और असीम ब्रह्म को वे अज्ञात मानते हैं। यहाँ पर दोनों दृष्टियों में भेद उपस्थित होता है। शुक्लजी ज्ञात या सगुण ईश्वर ही को उपासना का विषय मानते हैं। पर यदि हम सगुण का अर्थ अवतार में प्रतिष्ठित लेते हैं तब तो आज कल की सामान्य मान्यता एवं विश्वास पर घका लगता है। यह अवतारवाद ही

विन्नक्षणा लिये है। अन्तारवाद के रूप में तो हम मनुष्य की ही उपासना और गुणगान करते हैं। हमारी बुद्धि और जिज्ञासा की वृत्ति भी इस बात से ही होती है कि वस्तु असोम है, निराकार है। वह अज्ञात अथ नहीं रहा, हों, पूर्ण ज्ञात अवश्य नहीं है। यह असीम और निराकार रूप में ही ज्ञात है, और सभी रहस्यवादी उसे अव्यक्त भी नहीं मानते, वरन् अधिकांश रहस्यवादी तो उसे अज्ञातः व्यक्त ही मानकर अपना प्रेम या भक्ता प्रकट करते हैं और उस व्यक्त रूप में असीमता एवं निराकारता की कल्पना करके मानों भावों और बुद्धि दोनों का ही सामंजस्य उपस्थित करते हैं अतः यह बात कि रहस्यवादी काव्य का विषय असीम या निराकार ब्रह्म है इसलिये उसमें भाव नहीं आ सकते, पूर्ण सत्य नहीं है। रहस्यवादी उस ज्ञात और व्यक्त ईश्वर को लेते हैं जो उन्हें अज्ञात ज्ञात और अज्ञातः व्यक्त जान पड़ता है, पर जिसका स्वभाव निराकार और असीम है और उसकी सत्ता तथा उसकी अभिव्यक्ति की एक भल्लक पाकर वे आत्म विभोर हो जाते हैं अतः रहस्यवाद की भावना में काव्य का ज्ञेय खुला है।

यथार्थतः शुक्ल जी का विरोध 'रहस्यवाद' के भीतर काव्य में बड़ी गई साम्प्रदायिक बातों से है जो कबीर आदि निर्गुणियों में भरी पड़ी हैं और जिनकी ओर ही उनका सकेत भी है। वे सचमुच काव्यभाषना को किरकिरा कर देती हैं, पर यथार्थतः उदार रहस्यवादि को शुक्ल जी काव्य में महत्व देते हैं। रहस्य भाषना को वे काव्य की एक उच्च भाषना मानते हैं। उनका विश्वास यह है कि किसी धार्मिक सम्प्रदाय से सम्बन्धित होकर जो रहस्यवाद काव्य में आता है तो उसके भीतर सार्वजनिक अनुभूति को प्रभावित करने की शक्ति नहीं रहती। काव्य का उद्देश्य सार्वजनिक प्रभाव है। रस सिद्धान्त में साधारणीकरण का विशेष महत्व है जो कि साम्प्रदायिक भाषना में सम्भव नहीं है। किन्तु स्वाभाविक रहस्यभाषना सभी की अनुभूति हो सकती है। जैसे अपने अनुभव से परमात्मा की शक्ति पर सभी लोगों का या अधिकांश का विश्वास होता है वैसे ही अधिकांश को इसका भी अनुभव हो सकता है, कम से कम उसके बीज तो रहते ही हैं। अतः इस प्रकार की स्वाभाविक रहस्यभाषना अपना प्रमुख स्थान रखने की क्षमता रखती है। शुक्ल जी इस बात को मानते हैं वे कहते हैं "स्वाभाविक रहस्य भाषना बड़ी रमणीय और मधुर भाषना है, इसमें सन्देह नहीं। रसभूमि में इसका एक विशेष स्थान हम स्वीकार करते हैं। उसे हम अनेक मधुर और रमणीय मनोवृत्तियों में से एक मनोवृत्ति या अन्तर्दर्शा मानते हैं जिसका अनुभव ऊँचे कवि और अनुभूतियों के बीच कभी कभी प्रकरण प्राप्त होने पर किया करते हैं। पर किसी वाद के साथ सम्बद्ध करके उसे

हम काव्य का एक सिद्धान्त मार्ग ( Creed ) स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं।<sup>१</sup>

काव्य सिद्धान्त के रूप में रहस्यवाद कभी नहीं आ सकता। क्योंकि रहस्यवाद का सम्बन्ध ऐसे प्रकार के भाव, मनोवृत्ति या दृष्टिकोण से है और सभी काव्य के क्षेत्र पर इसका प्रभाव नहीं है। काव्य का कोई भी सिद्धान्त पूरे काव्य पर लागू होता है इसी प्रकार के सिद्धान्त चिन्ति, वक्तृति, अलंकार आदि हैं जो सभी उत्तम काव्य में होते हैं। पर रहस्य भावना काव्य गत एक भावना हो सकती है, जिसे हम जीवन की उच्च भावना कह सकते हैं, पर सर्वाध्यापी नहीं।

काव्य के अन्तर्गत सामान्य अनुभव ही आते हैं और इस दृष्टि से ईश्वर या आत्मा का अनुभव सामान्य अनुभव नहीं, विशिष्ट अनुभव है अतः शुक्ल जी इसे काव्य के क्षेत्र से बाहर की वस्तु मानते हैं। उनका कथन है कि काव्य का सम्बन्ध मनोमय कोश से ही है<sup>२</sup> "मनोमय कोश ही प्रकृत काव्य भूमि है, यही हमारा पक्ष है"<sup>३</sup> हमारी लालसा, सुख, दुःख आदि की भावनाओं का यहीं तक क्षेत्र रहता है इसके ऊपर नहीं। सुख या आनन्द प्राप्ति के लिए ही मनुष्य अभिलाषा करता है क्योंकि जितना सुख या आनन्द वह पाता है उससे उसकी तृप्ति नहीं होती अतः वह उसे अधिक पूर्णता के रूप में देखने के लिए शुक्ल जी के विचार से चार क्षेत्रों का सहारा लेता है।

१—इस भूलोक के बाहर पर व्यक्त जगत् के भीतर ही किसी अन्य लोक में।

२—इस भूलोक के भीतर ही पर अतीत के क्षेत्र में।

३—इस भूलोक के भीतर ही पर भविष्य के गर्भ में।

४—इस गोचर जगत् के परे अर्धभौतिक और अदृश्य क्षेत्र में।<sup>४</sup>

इनमें से प्रथम में स्वर्ग या वैकुण्ठ या इन्द्रपुरी आदि की कल्पना है, द्वितीय का स्वरूप इतिहास, पुराण, कथा आदि के ग्रंथों में मिलता है, तृतीय की कल्पना नवीन है, इसमें आगे की नवीन दुनिया बनाने के सुख स्वप्न चलते हैं। चौथे रूप को के अन्तर्गत ही मानते हैं। उनका कथन है—

“जो भविष्य प्रेम कहा जाता है वह वास्तव में प्रस्तुत जीवन का प्रेम है जो

१. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ ११२।

२. „ „ „ ३०।

३. काव्य में रहस्यवाद पृ० ३३, ३४।

का सचरण कराके कवि को भविष्य सुख-सौन्दर्य के चित्रण में प्रवृत्त करता है। वही बात यहाँ भी है। वास्तव में वह इसी जगत् के सुख-सौन्दर्य की आसक्ति या प्रेम है जो सचारी के रूप में आशा या अभिलाषा का उन्मेष करके, इस सुख-सौन्दर्य को किसी अज्ञात या अव्यक्त क्षेत्र में ले जाकर पूर्ण करने की ओर प्रवृत्त करता है। अतः तात्त्विक दृष्टि से, मनोविज्ञान की दृष्टि से, साहित्य की दृष्टि से, “अज्ञात की लालसा” कोई भाष ही नहीं है। वह केवल “ज्ञात की लालसा” है जो भाषा की छिपानेवाली प्रकृति के सहारे ‘अज्ञात की लालसा कही जाती है’<sup>१</sup> अतः हमें यह देखना चाहिये कि यदि यह ज्ञात की ही लालसा है तो और प्रकार की लालसा में और इसमें क्या भेद है? और इसी निर्णय में इसकी काव्यगत महत्ता भी स्पष्ट हो जायगी। भौतिक वस्तुओं की लालसा में उनकी प्राप्ति असम्भव नहीं। ‘लालसा’ के साथ प्रयत्न और सफलता पर उसके पश्चात् उस वस्तु के साथ जीवन भर सम्बन्ध या निष्पन्न दो ही बातें होती हैं। लालसा के बाद प्रयत्न की आवश्यकता में काव्य का पूरा क्षेत्र आ सकता है। निष्पन्न तो ‘लालसा’ के साथ अभाव के सम्बन्ध से है ही। इसलिए यदि हम ‘ज्ञात की लालसा’ मान लें तो काव्य का क्षेत्र उपस्थित हो जाता है और यह क्षेत्र जगत् के रूप में व्यक्त असीम का है। सम्पूर्ण विश्व में एक सम्बन्ध स्वरूप दौड़ना, सन को एक से सम्बन्धित करना, ही रहस्यवादी दृष्टि के अन्तर्गत है। (रहस्यवादी, जगत् को परमात्मा की रचना नहीं मानता परन्तु उसकी अभिव्यक्ति मानता है अतः उसका फल फल से मोह है और इस दृष्टि से काव्य का क्षेत्र उसने लिए खुला है उसकी लालसा सभी उच्च एवं पवित्र आत्माओं की लालसा है। हाँ, यह अवश्य है कि इसका अनुभव हम जीवन-सर्पण के बीच में नहीं करते, परन्तु उसे शान्ति के क्षणों में ही प्राप्त करते हैं। शुक्ल जी ने सच्ची रहस्यवाद के अन्तर्गत इस प्रवृत्ति को स्वीकार किया है।<sup>२</sup> मनोवैज्ञानिक दृष्टि से वे अज्ञात या अव्यक्त के प्रति हृदय का सम्बन्ध असम्भव मानते हैं और कहते हैं कि :—

“हमारा कहना यही है कि हृदय का अव्यक्त और अगोचर से कोई सम्बन्ध नहीं हो सकता। प्रेम, अभिलाषा, जो कुछ प्रगट किया जायगा वह व्यक्त और गोचर ही के प्रति होगा।”<sup>३</sup>

शुक्ल जी के विचार से जहाँ भक्ति के भारतीय स्वरूप को किसी प्रकार से बाधा

१. काव्य में रहस्यवाद, पृ० ३४।

२. काव्य में रहस्यवाद, पृष्ठ २०।

३. “ ” ” ।



पहुँची वहाँ ही मनुष्य के भीतर ही स्वामानिभ भक्ति भावना इस रूप में प्रकट हुई। अतः यह भक्ति-भावना का ही एक स्वरूप समझना चाहिए उससे भिन्न नहीं। शुक्लजी के निवारानुसार यह समझ रखना चाहिए कि काव्यगत रहस्यवाद की उन्मात् भक्ति भी ध्यात्मक व्यंजना के लिए ही फारस, अरब, तथा योरोप में हुई जहाँ पैगम्बरी मतों के कारण मनुष्य का हृदय बँधा बँधा ऊन रहा था। वे इस प्रकार की परिस्थिति को रहस्यवाद के प्रादुर्भाव का कारण मानते हैं। इस प्रकार की बाधा यहाँ पर न रहने के कारण भारतीय भक्ति-प्रवृत्ति के अन्तर्गत जहाँ एक ओर सगुण व साकार भक्ति का स्वरूप मिलता है वहाँ ही उपनिषदों तथा ग्रन्थ ग्रंथों में, प्रकृति के कण कण में चेतन शक्ति की अनुभूति का भी स्पष्ट प्रकाशन है। वर्तमान समय में यह दूसरा रूप रहस्यवाद के अन्तर्गत ही आ गया है। इस प्रकार भक्ति और रहस्यवाद में भावना की दृष्टि से कोई अन्तर नहीं केवल प्रकाशन-शैली अथवा प्रणाली के भेद से ही दोनों की बीच गहरी खाई सी जान पड़ती है। शुक्लजी अवतारवाद के मूल में भी रहस्यवाद मानते हैं। उनका कहना है कि भारतीय भक्ति मार्ग रहस्यभावना का निवसित स्वरूप है। जब तक उसमें रहस्य या गुह्य भाव रहे तब तक वे योग-संन आदि से सम्बन्धित रहे पर उसे स्पष्टरूप में प्रतिपादित करने के बाद भक्ति प्रबल रूप से आई। अवतारवाद दोनों के बीच की अवस्था है। यथार्थ में भक्ति का पल्ला अवतारवाद को लेकर ही भारी पड़ा और काव्य, भक्ति को लेकर चला, रहस्य को लेकर नहीं। इस निष्पत्ति पर शुक्लजी ने लिखा है:—

“अवतारवाद मूल में तो रहस्यवाद के रूप में रहा, पर आगे चल कर वह पूर्ण प्रकाशवाद के रूप में पल्लवित हुआ। रहस्य का उद्घाटन हुआ और राम कृष्ण के निर्दिष्ट रूप और लोक-विभूति का विकास हुआ। उसी प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति या कला को लेकर हमारा भक्ति-काव्य प्रसरत हुआ, छिपे रहस्य को लेकर नहीं।”

छिपे रहस्य को लेकर उसे हम भावनाओं का विषय नहीं बना सकते। भावनाओं का विषय नहीं बन सकता है जो स्पष्ट और गोचर हो। चाहे वह पद्मात्मा का स्वरूप हो चाहे मनुष्य का। जिसका जीपन में किसी न किसी रूप में मनुष्य को अनुभव हुआ है वही भावों का और कविता का विषय हो सकता है। इसलिए साम्प्रदायिक रहस्यवाद को लेकर चलने वाली कविताओं में शुक्ल जी दो विरक्ति-जनक बातें बताते हैं। एक भावों की मज्जादंड का अभाव और दूसरी, व्यंजना की प्रविष्टि

उनमें व्युत्पन्न 'अधिकांश भावों को कोई हृदय ने सच्चे भाव नहीं कह सकता । अतः उनकी व्यञ्जना की उल्लङ्घना भी एक भरी नकल सी जान पड़ती है ।' जहाँ पर सच्चे भावों का अभाव होगा वहाँ श्रोता या पाठक को काव्यानुभूति न होगी और इस प्रकार काव्य प्रभावहीन होगा । इसलिए शुक्ल जी का निर्णय यह है कि सांभ्रदायिक या धार्मिक रूप में जो रहस्यवाद का स्वरूप योग, तन्त्र या पाश्चात्य सभ्यताओं में है वह काव्य का विषय नहीं हो सकता । काव्य की रहस्य भावना उनसे स्वच्छन्द वह भावना है जिसमें कवि और उसके साथ ही साथ श्रोता या पाठक भी विश्व के कण कण में, प्रकृति के अंग अंग में उसकी एक एक गति में असीम परमात्मा की भावाभिव्यक्ति देखता है और मानव तथा प्रकृति के जीवन का प्रत्येक व्यक्ति समस्त विश्व की सूक्ष्म भाषनाग्रा से सम्बन्धित है ।

### अभिव्यञ्जनावाद

रहस्यवाद के बाद हम अभिव्यञ्जनावाद पर शुक्ल जी के विचारों को लेते हैं । चिन्तन द्वारा उत्पन्न विषयों को सम्मुख रखना, सत्य के विविध स्वरूपों को स्पष्ट करना, अस्तित्व का खड्डन करना आदि दर्शन या विज्ञान का कार्य है । अतः विचार की नवीनता को हम काव्य का गुण नहीं मान सकते, क्योंकि नवीन विचार सदैव काव्य नहीं होते । फिर काव्य है क्या ? काव्य को कथन की विशेषता कह सकते हैं । साधारण जनता की भाषा में भी इस मत का प्रकाशन किया गया है 'उक्ति विशेषो कव्यम् भाषा जा होय सा होय ।' तो उस उक्ति विशेष, अभिव्यक्ति के दृग्गम ही काव्य विशेषता मानना, काव्य की आत्मा समझना, कुछ विद्वानों की दृष्टि से ठीक समझा गया और इसी के आधार पर कथन की क्षमता को काव्य की आत्मा माना गया । संस्कृत का 'वक्त्रोक्तिवाद' इसी विचार को लेकर चला और आचार्य कुन्तल के 'वक्त्रोक्ति जीवितम्' में वक्त्रोक्ति ही काव्य का जीवन है, यह प्रतिपादित किया गया । अभिव्यञ्जनावाद भी इसी कथन की विशेषता पर ही जोर देता है । कथन की विशेषता पर जोर देने से ही अनेक प्रकार के अलंकारों का समावेश हुआ है और कठना, सूक्त, ऊहा का इनका अधिक प्रयोग रीतिशाली साहित्य में देखा जाता है । शुक्ल जी के विचार से अभिव्यञ्जनावाद घोर धार शब्दाट्ठमर की ओर हम ले जाता है । उनका कथन है कि —

“अभिव्यञ्जनावाद किम प्रकार व्यञ्जन प्रणाली की यन्त्रता और निरन्तरता पर ही

जोर देता है, यह हम देख चुके हैं। यह हमारे यहाँ का पुराना पत्रोक्तिवाद ही है, यह भी हम निरूपित कर आये। उसके कारण शब्दाटम्वर की कितनी अधिकता हुई है, यह बात भी हम देख रहे हैं।<sup>१११</sup> 'काव्य में रहस्यवाद' पुस्तक में हमारा भली प्रकार निरूपण शुक्लजी ने किया है। अभिव्यक्ति की विलक्षणता काव्य का एक अंग प्रबल है, पर स्रष्टा नहीं है, उसका आत्मा भी नहीं है, क्योंकि केवल अभिव्यक्ति का वस्तु पर ही जोर देने से काव्य का स्वरूप केवल चमत्कारमय हो जाता है। उसमें रमणीयता या तन्मयता का गुण रहना भी स्वाभाविक है इसलिए हमें भाव की अभिव्यजना को काव्य कहना चाहिए, यदि अभिव्यजना को उक्ति की विलक्षणता के रूप में लिया जाय। पर कवि के लिए साध्य 'भाव' है। अभिव्यक्ति की वस्तु नहीं। भावानुभूति के साथ साथ वह स्वाभाविक रूप में आकर ही काव्य का गौरव बढ़ाती है। उदाहरण के लिए छोटे बच्चे अपने भाव की अभिव्यक्ति में स्वभावतः जो अंग-उत्थान, मुख-नेत्र-निकार आदि उपस्थित करते हैं उनमें आनन्द रहता है, पर यदि कोई उनका अनुकरण करे उससे भीतर मान, स्वाभाविक रीति से न आये तो वह उपहास का पान है, यही भाव से रहित केवल वक्रता, जो लेने से भी होता है। शुक्लजी ने इसे काव्य के बाह्य स्वरूप के अन्तर्गत रखा है। अभिव्यचनावाद, उनसे विचार से विधान विधि है। छायावाद, रहस्यवाद पर लिखते हुए उन्होंने कहा है—

“अब तक जो लिखा गया उससे यह स्पष्ट हो गया होगा कि हिन्दी में आ निकला हुआ यह 'छायावाद' कितनी विनाशकारी चीजों का मुरझा है। जैसा कि हम पहले दिखा आये हैं रहस्यवाद या छायावाद काव्यवस्तु (Matter) से सम्बन्ध रखता है और अभिव्यचनावाद का सम्बन्ध विधान विधि (form) से होता है। अभिव्यचनावाद के साथ संयुक्त होकर यगना से हिन्दी में आने के कारण साधारणतः छायावाद के स्वरूप की ठीक भाषना बहुत से रचयिताओं को भी नहीं होनी। वे केवल ऊपरी रूप रंग (form) का अनुकरण करके समझते हैं कि हम रहस्यवाद या छायावाद की कविता लिख रहे हैं। पर वास्तव में उनकी रचना में केवल 'अभिव्यचनावाद' का अनुकरण रहता है। 'छायावाद' या 'रहस्यवाद' के अन्तर्गत जहाँ रचनाओं को समझना चाहिए उनकी काव्यवस्तु रहस्यवाद के अनुसार हो।<sup>११२</sup>

इससे स्पष्ट है कि जहाँ वास्तविक अनुभूति नहीं वहाँ पर कोई वक्रपद्धति का कोई

१. काव्य में रहस्यवाद पृष्ठ १४४।

१. काव्य में रहस्यवाद ,, १३८।

महत्व नहीं रहता है उसका स्थान तो अनुभूति के साथ ही है, अलग नहीं, हों अनुभूति के साथ उसकी जितनी ही अधिक विशेषता हो उतना ही अच्छा। इसलिए 'अभिव्यजनावाद' को लेकर चाहे कुछ कहा जाय, भाव का सहारा छोड़कर वह केवल बौद्धिक और काल्पनिक चमत्कार मात्र ही रह जाता है और किसी गंभीर भावुकता को नहीं उकसाता। प्राचीन कवियों की रचनाओं में भी इसका आधिक्य 'दृष्टिकूट' या उल्टबाँसी आदि के रूप में देखा जाता है जो कि काव्य की दृष्टि से अधम कोटि के ही हैं। शुक्ल जी ने केवल 'अभिव्यजनावाद' का बाहुल्य होने पर अनेक प्रकार के दोषों का स्पष्ट आगमन देता है। साहित्य सम्मेलन के इन्दौर वाले अधिवेशन के समय समर्पित के रूप में जो भाषण उन्होंने दिया या उसमें इनकी ओर संकेत अनेक प्रवृत्तियों के रूप में किया है। उनका कथन है कि—

“कलावाद और अभिव्यजनावाद से उत्पन्न कुछ प्रवृत्तियाँ ये हैं :—

१. प्रस्तुत मार्मिक रूप-विधान के प्रयत्न का त्याग और केवल प्रचुर अप्रस्तुत रूप-विधान में ही प्रतिभा या कल्पना-प्रयोग।

२. जीवन के किसी मार्मिक पक्ष को लेकर भाव या मार्मिक अनुभूति में लीन करने का प्रयास छोड़, केवल उक्ति में वैलक्षण्य लाने का प्रयास।

३. जीवन की विविध मार्मिक दशाओं को प्रत्यक्ष करने वाले प्रबन्ध काव्यों की ओर से उदासीनता और प्रेम-सम्बन्धी-मुक्तकों या प्रगीत मुक्तकों (Lyrics) की ओर अत्यन्त अधिक प्रवृत्ति।

४. 'अनन्त' 'असीम' ऐसे कुछ शब्दों द्वारा उनपर आध्यात्मिक रंग चढ़ाने की प्रवृत्ति।

५. काव्य के स्वरूप के सम्बन्ध में शिल्प अर्थात् बेल बूटे और नक्काशी वाली हल्की धारणा।

६. समालोचना का हवाई होना और निचारशीलता का हास”

इन सभी प्रवृत्तियों पर उन्होंने विस्तारपूर्वक विचार किया है और काव्य के विकास व स्थापित में इन्हें हानिकारक सिद्ध किया है। वे अभिव्यजनावाद से अधिक भावानुभूति पर बल देते हैं। केवल कल्पना को ही सब कुछ मानने से भावपद हल्का पड़ जाता है बोधपक्ष ही प्रधान रहता है। भाव का योग शुक्ल जी के विचार से काव्य की आत्मा है। अभिव्यजना उसके साथ ही आनी चाहिए, अलग होकर नहीं। फोचे के

‘अभिव्यजनावाद’ में भी कल्पना पर ही जोर मिलता है। इसी कारण उन्होंने अपने इन्दौर वाले भाषण में उसकी सडन किया है।

अन्य शिल्प कलाओं के समान हम काव्य को भी सुन्दर कहने लगते हैं। पर शुक्ल जी के विचार से काव्य के लिए सुन्दर शब्द इतने काम का नहीं जितना ‘रमणीय’। उन्होंने स्पष्ट रूप से कहा है कि सुन्दर शब्द से अधिक ‘रमणीय’ शब्द काव्य के लिए उपयुक्त है इसी कारण पंडितराज जगन्नाथ ने काव्य के लक्षण में काव्य को रमणीय अर्थ का उत्पादक कहा है। रमणीय वह है जिसमें मन रम सके और बार बार अपने सामने लाना चाहे। उसकी परीक्षा यह है कि आप काव्य सड को सुनकर कहते हैं, फिर कहिए। सुन्दर शब्द का सकेत चक्षु से विशेष है। रमणीय शब्द का हृदय से। इसलिए यह सुन्दर शब्द अभिव्यजनावाद को प्रेरित करता है। रमणीयता की ओर ध्यान रखें तो अभिव्यजनावाद इस रूप में नहीं आसकता है। सुन्दर, शब्द का काव्य में प्रयुक्त करने का कारण यह है कि छान्दस्य शास्त्र में चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पों के साथ साथ काव्य का भी विचार होने लगा जो कि उपयुक्त नहीं है। इस विषय में उनके शब्द ये हैं—

“सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। इसीलिए काव्य के स्वरूप की मानना धीरे धीरे बेल बूटे और नकाशी की भावना के रूप में आती गयी। हमारे यहाँ काव्य की गिनती चौसठ कलाओं में नहीं की गयी है।”

कहने का तात्पर्य यह है कि अभिव्यजनावाद जो केवल कल्पना पर ही अधिक बल देता है शुक्ल जी के विचार से काव्य की सम्पूर्ण विशेषता को अपना नहीं करता है वह एकांगी है क्योंकि काव्य विधान में कल्पना का स्थान भाषयोग में हो है। विभाव को चित्रित करने में और भाव को प्रेरित करने में जो कल्पना काम करती है वही काव्य के लिए उपयुक्त है, हृदय की अनुभूति से दूर, स्वप्न और अग्रत्यक्ष का वेदगा रूप गीने वाली नहीं और अभिव्यजनावाद साध्य होकर कल्पना के इसी रूप को विकास देता है। अतः शुक्ल जी के विचार से भाषयोग के साथ स्वभावतः आया हुआ अभिव्यक्ति की शक्ति ही आवश्यक है उसके अतिरिक्त उक्ति विशेष के फेर में बढ़कर ‘अभिव्यक्ति’ कहने वाला अभिव्यजनावाद नहीं।

## छायावाद

छायावाद का कोमल, सवेतमय, प्रीक एवं चित्रभाषा से सम्पन्न स्वरूप वर्तमान काव्य के तृतीय विपास का लक्षण है। छायावाद के सम्बन्ध में बहुत दिनों तक बड़ा मतभेद चलता रहा, परन्तु शुक्ल जी के इतिहास, काव्य में रहस्यवाद एवं इन्दौर वाले भाषण में सन्निहित छायावाद-सम्बन्धी विचारों ने असम्यक्ता का परदा ढाड़कर इस नवीन वाद की विवाद-हीन स्पष्ट व्याख्या की। छायावाद, रहस्यवाद का ही समानार्थी है था उससे भिन्न है, इस समस्या पर भी बहुत कुछ विचार प्रकट किये गये। जैसा कि आगे बताया जायगा, श्री. जयराकर प्रसाद के विचार से 'छायावाद' यक्रोक्ति या अभिव्यञ्जना की आभासयी प्रणाली ही है।<sup>१</sup> किन्तु छायावाद का यह रूप वाद का रूप है, प्रारम्भ में यह रहस्यवादी उक्तियों से सम्पन्न कविता की प्रवृत्तियों के लिए आया है जिनमें कथन का कीराल सन्निहित है। आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने दोनों स्वरूपों की व्याख्या छायावाद के अन्तर्गत की है।

छायावाद के प्रारम्भ की ओर संकेत यद्यपि उन्होंने इस सम्बन्ध वाले सभी लेखों में किया है पर उन्होंने अपने इन्दौर वाले भाषण में इसका इतिहास सा दे दिया है। उनका कहना है कि ईश्वर के आभास का रूप देने के लिए कवियों को अन्योक्तियों एवं रूपकों द्वारा कहना पड़ता है अतः कबीर आदि रहस्यवादी सन्तों और योरप के रहस्यवादी कवियों की उक्तियों में विचित्र रूपक-जाल रहता है। ईसवी सन् ६०४ में प्रसिद्ध महात्मा सन्त 'ग्रेमरी' ने मूच्छोन्माद की दशा में होने वाले ईश्वर के समागम के लिए कहा है कि साधक ईश्वर का सोपाधिरूप देखता है। हमारे भीतर का कल्पित अन्धकार की भाँति उस शुद्ध ज्योति को हमारे समक्ष तक नहीं आने देता। वह कुछ धुँधले प्रकाश की भाँति दीखती है। बारहवीं शताब्दी के सन्त 'ग्रनार्ड' ने 'हाल' की दशा में ईश्वरानुभूति के निषय में कहा है कि ईश्वर की ज्योति-किरण की झलक को दूसरों के सम्मुख उपस्थित करने के लिए विचित्र लौकिक रूपकों का सहारा लेना पड़ता है। उस चकाचौंध पैदा करने वाली ज्योति को व्यक्त करने वाले अनूठे विधानों को छाया दृश्य कह सकते हैं।<sup>२</sup>

इन छाया दृश्यों के विषय में शुक्लजी का विचार है कि छाया दृश्य के लक्षणों का अनुकरण सभी मज्जहबों के भीतर चले हुए मक्ति-रहस्य-मार्गों में पाया जाता है।

१. काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध।

२. काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, छायावाद और धर्माध्यायवाद खेस।

एणियों में इसी परम्परा का निर्वाह शराव, प्याले, आदि रूपों में मिलता है जो एक प्रकार के प्रतीक से हो गये हैं। निर्गुण पन्थ की वानियों में विशेषतः वजीरदास की वानी में जो वेदान्त, हठयोग आदि की साधारण बातों को लेकर पहिली के ढग के रूपक बाँधने की प्रवृत्ति पाई जाती है वह भी इसी रुढ़ि का निर्वाह है। रहस्यवादी अंगरेज-कवि 'लेन' ने कल्पना का जो ईश्वर का दिव्य साक्षात्कार उताया उसका भी यही साम्प्रदायिक मूल है। इधर क्रोचे ने जो 'बाद' रचा किया है, वह भी इसी का आधुनिक वाग्निस्तर है।

ईसाई भक्ति मार्ग के इस छायादृश्य (Phantasmata) वाले प्रवाद का प्रभाव योरोप के काव्य-क्षेत्र में भी समय-समय पर प्रगट होना रहा। सन् १८८५ में फ्रांस के रहस्यात्मक प्रतीकवादियों ने कविता का जो ढग पकड़ा था उसमें उक्त 'छायादृश्य' वाली धारणा का पूरा अनुसरण था। इसी से जब उक्त रहस्यवाद का ढग नब्बो-समाज के मजनों में दिगाई दिया तब पुराने ईसाई भक्तों के उसी छायादृश्य के अनुकरण के कारण उसी ढग की रचनाओं को 'छायावाद' कहने लगे।

यह है हिन्दी के वर्तमान कला-क्षेत्र में प्रचलित 'छायावाद' शब्द का मूल और इतिहास<sup>१</sup>, निन्तु छायावाद एकदम एक नई लहर के रूप में नहीं आया, बल्कि इसने एक उठती हुई प्रवृत्ति को प्रगल बना दिया। इसके पूर्व भी धार्मिक विषयों और धार्मिक वर्णन-पद्धति की ओर हिन्दी-कविता का झुकाव था। हाँ, व्यञ्जक शैली, कल्पना और सनेदना इतने प्रगल रूप में नहीं आई थी। अभिव्यञ्जना की रोचक प्रणाली धीरे धीरे विकसित हो रही थी, जिसे छायावाद ने द्रुतगति प्रदान की। छायावाद ने आते आते काव्य के उद्देश्य में अवश्य एक अंतर डाल दिया, क्योंकि बहुत से कवि इसके आगमन के साथ रहस्यात्मकता, अभिव्यञ्जना के लालचिक पैचिन्त्य, वस्तु विन्यास की विशिष्टता, चित्रमय भाषा और मधुमयी कल्पना की ही साध्य मानकर चलने लगे।<sup>२</sup>

छायावाद में विमानपंख अस्पष्ट और अधूरा रहा जिसके कारण जीवन की गहरी अनुभूति जगाने में वह कविता अधिक समर्थ न हुई और आज भी इसी की प्रतिक्रिया-स्वरूप 'प्रगतिशीलता' का आन्दोलन, कविता को जीवन के समीप लाने और जीवन के तथ्यों की अभिव्यञ्जना करने के लिए चल रहा है।

<sup>१</sup> इन्दौरबाबा भाषण, पृ० १८ तथा हिन्दी-साहित्य का इतिहास पृ० ७८४।

<sup>२</sup> हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ७८१।

ऊपर के विश्लेषण एवं रहस्यवाद के सम्बन्ध में प्रगट किये गये शुक्ल जी के विचारों से यह स्पष्ट है कि रहस्यवाद या छायावाद की प्रवृत्ति का समावेश कविता में वे बाह्य प्रभावों द्वारा ही मानते हैं। किन्तु कुछ विद्वान् इस प्रवृत्ति को भारतीय काव्य की शाश्वत धारा के अन्तर्गत रखते हैं।<sup>१</sup> शुक्ल जी इसका विरोध करते हैं, वे साम्प्रदायिक एवं दार्शनिक विचार धारा को भारतीय काव्य धारा से भिन्न मानते हैं। उनका कथन है :—

“अश्रेय और अव्यक्त को अश्रेय और अव्यक्त ही रख कर कामपासना के शब्दों में प्रेम व्यजना भारतीय काव्यधारा में कभी नहीं चली, यह स्पष्ट बात ‘हमारे यहाँ यह भी था यह भी था’ की प्रवृत्तिवालों को अच्छी नहीं लगती। इससे खिन्न होकर वे उपनिषद् से लेकर तन और योगमार्ग तक की दौड़ लगाते हैं। उपनिषदों में आये हुए आत्मा के पूर्ण आनन्द-स्वरूप के निर्देश, ब्रह्मानन्द की अपरिमितता को समझाने के लिए खी पुरुष-सम्बन्ध वाले दृष्टान्त या उपमायें, योग के सहस्रदल कमल आदि की भावना के बीच वे सबे स्तोत्र के साथ उद्धृत करते हैं। यह सब करने के पहले उन्हें समझना चाहिए कि जो बातें ऊपर कही गयी हैं उनका तात्पर्य क्या है। यह कौन कहता है कि मतमतान्तरों की साधना के क्षेत्र में रहस्यमार्ग नहीं चले ? योग रहस्यमार्ग है, तन रहस्यमार्ग है, रसायन भी रहस्यमार्ग है। पर वे सब साधनात्मक हैं, प्रकृत-भाव भूमि या कान्य भूमि के भीतर चले हुए मार्ग नहीं। भारतीय परम्परा का कोई कवि मणिपूर, मनाहत आदि चक्रों को लेकर तरह तरह के रंग महल बनाने में प्रवृत्त नहीं हुआ।”<sup>२</sup>

इससे स्पष्ट है शुक्ल जी काव्य में रहस्यवाद को प्राचीन धारा नहीं मानते। उनका मत है काव्य में रहस्यवाद का समागम विदेशी प्रमाण के कारण है। अपने यहाँ रहस्यवाद काव्य से अलग रहा है।

छायावाद के इतिहास के पश्चात् छायावाद के स्वरूप के विषय में विचार करना चाहिए। आधुनिक हिन्दी काव्य में छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में होता है। एक तो काव्य-वस्तु को लक्ष्य करके रहस्यवाद के अर्थ में होता है जिसमें चित्रमयी भाषा में अज्ञात प्रियतम के प्रेम की व्यजना की जाती है। इसे शुक्ल जी पुराने सतों या साधकों की तुरीयानस्था में कही गयी बानी का अनुकरण मानते हैं जिसमें आध्यात्मिक

१. देखिए जयशंकर प्रसाद के काव्यकला तथा और निबंध का रहस्यवाद पर लेख

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ ७८५, ७८६।



ज्ञान का अभाव रहता है ।<sup>१</sup> जैसा कि पहले कहा जा चुका है इस आध्यात्मिक ज्ञान को साधक लौकिक रूपकों में व्यक्त करते थे जिसे उस ज्ञान या अनुभव की छाया कहा जा सकता है और बंगाल में इसी अनुकरण पर जो गीत बने वे 'छायावादी' कहलाने लगे । हिन्दी से भी इनका सम्पर्क हुआ और इन छायावादी गीतों के अन्तर्गत पुराने सत कवि कबीर व जायसी के से रहस्यात्मक उद्गारों का भी समावेश हुआ । यह छायावाद का स्वरूप काव्य वस्तु की दृष्टि से हुआ ।

दूसरे अर्थ में इसका प्रयोग अभिव्यजना की शैली के लिए हुआ जिसमें भाव प्रकाशन के लिए प्रतीकवाद का अवलम्ब लिया गया । इसलिए दूसरे अर्थ में शुक्ल जी के शब्दों में "हिन्दी में छायावाद शब्द का, जो व्यापक अर्थ में रहस्यवादी रचनाओं के अनिश्चित और प्रकार की रचनाओं के सम्बन्ध में भी ग्रहण हुआ, वह इसी प्रतीक शैली के अर्थ में । छायावाद का सामान्यतः अर्थ हुआ प्रस्तुत के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाली छाया के रूप में अप्रस्तुत का अर्थ । इस शैली के भीतर किसी भी वस्तु या विषय का वर्णन किया जा सकता है ।"<sup>२</sup> इसीलिए प्रारम्भ में अधिकतर छायावाद शब्द ने अन्तर्गत दोनों स्वरूपों का सम्मिश्रण था, पर धीरे धीरे रहस्यवादी रचनायें छायावादी रचनाओं से भिन्न समझी जाने लगीं ।

रहस्यवाद काव्य वस्तु से सम्बन्ध रखता है और इसका परिमाण एक प्रवृत्ति विशेष के ही अन्तर्गत होना ठीक है जैसे देश प्रेम आदि, पर छायावाद, काव्य की एक शैली विशेष के रूप में आया । अतः इस शैली विशेष या प्रणाली विशेष के रूप में इसका विश्लेषण करना आवश्यक है । रीति, अलंकार या यदोक्ति सिद्धान्तों की भाँति इसकी व्याख्या या प्रतिपादन नहीं हुआ, फिर भी छायावादी कविताओं में लगभग सभी भाषा की व्यञ्जना, ग्राम्यत्व, अश्लीलत्व आदि दोषों का परिहार करके अतः तक प्रचलित शैली से भिन्न ढंग पर हुई है । इसका प्रचलन विदेशी प्रभाव ही हो, ऐसी बात नहीं, सड़ी बोली के सुष्ठु रूप देने के प्रयत्न में भी इसका विनाश प्रारम्भ हुआ था और बाह्य प्रभाव के अतिरिक्त दूसरा कारण देश प्रेम की भावनाओं के स्पष्ट चयन पर प्रचिन्ध भी था । ऐसी दशा में सर्वव्यापी एव साधारण भावा को भी दृग्गन्ध, सनेतमय, रूपकमय एव लाक्षणिक शैली पर प्रणत करना पड़ा । इसी कोटि का दूसरा एव और कारण रहा । वर्तमान सड़ी बोली कविता ने अपने विनाश के साथ साथ रीतिकालीन

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ८०६ ।

२ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ८०० ।

काव्य वस्तु का तिरस्कार किया, नायिका-भेद एवं मानव-सौन्दर्य वर्णन के प्रति प्रतिक्रिया हुई। ऐसा होने हुए भी कवि-समुदाय अपनी लेखनी को मानव-सौन्दर्य वर्णन से धामन सका, अतः उसी प्रकार के भावों को घुमा फिर कर कभी अन्योक्ति, कभी रूपक आदि के बहाने वर्णन किया गया। पन्त की 'छाया' और निराला की 'जुही की कली' की प्रेरणायें लगभग रीतिकालीन ढंग पर ही हैं पर वर्णन है छायावादी। इस प्रकार भावों के सीधे प्रकाशन पर समाज या देश के अधिकारियों को आपत्ति होने के कारण इस प्रकार की शैली का विकास हुआ।

शुक्ल जी ने इस छायावादी शैली का विश्लेषण करते हुए लिखा है "पूत, प्रसाद, निराला इत्यादि और सन कवि प्रतीक पद्धति या चित्रभाषा-शैली की दृष्टि से ही छायावादी कहलाये।" तथा इस विषय में उनका स्पष्ट विचार है कि चित्रभाषा शैली या प्रतीक-पद्धति के अन्तर्गत जिस प्रकार वाचक पदों के स्थान पर लक्षक पदों का व्यवहार आता है उसी प्रकार प्रस्तुत प्रसंग के स्थान पर उसकी व्यञ्जना करने वाले अप्रस्तुत चित्रों का विधान भी। अतः अन्योक्ति-पद्धति की अपलम्बन भी छायावाद का एक विशेष लक्षण हुआ। यह पहले कहा जा चुका है कि छायावाद का चलन द्विवेदी काल की रूपी इतिवृत्तात्मकता की प्रतिनिध्या के रूप में हुआ था। अतः इस प्रतिक्रिया का प्रदर्शन केवल लक्षणा की भरमार के रूप में भी हुआ। इनमें से उपादान और लक्षणा-लक्षणाओं को छोड़ और सन बातें किसी न किसी प्रकार की साम्य-भावना के आधार पर ही खड़ी होने वाली हैं। साम्य को लेकर अनेक प्रकार की अलंकृत रचनायें बहुत पहले भी होती थीं तथा रीतिकाल और उसके पीछे भी होती रही हैं अतः छायावाद की रचनाओं के भीतर साम्य ग्रहण की उस प्रणाली का निरूपण आवश्यक है जिसके कारण उसे एक विशिष्ट रूप प्राप्त हुआ।<sup>१</sup>

साम्य के अन्तर्गत शुक्ल जी ने प्राचीन परिपाटी के विचार से सादृश्य (रूप या आकार का साम्य), सादृश्य (गुण या क्रिया का साम्य) और केवल शब्द साम्य को लिया है और उनका स्पष्ट मत है कि छायावाद, उड़ी सहृदयता के साथ प्रभाव-साम्य पर ही विशेष लक्ष्य रखकर चला है।<sup>२</sup> और आभ्यन्तर प्रभाव-साम्य के आधार पर लाक्षणिक और व्यञ्जनात्मक पद्धति का प्रगल्भ और प्रचुर विकास छायावाद की

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ८०७, ८०८।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ८०८।

काव्य शैली की अथली विशेषता है ।<sup>१</sup> इस प्रकार शैली की दृष्टि से छायावाद में उत्कृष्ट काव्य शैली निपरी । निम्ना अधिक लक्षणा का प्रयोग हम छायावादी कविता में मिलता है उतना शायद ही कुछ जनभाषा कवियों की कविता में मिल सके । किन्तु लक्षणा का प्रयोग सर्पत्र प्रभाव-नाम्य पर न होकर आरोप मात्र भी हुआ है । इसका कारण भी शुक्र जी साहसी वादों का प्रभाव मानते हैं ।<sup>२</sup> इस प्रकार काव्य शैली के रूप में श्राव छायावाद के अन्तर्गत भाव प्रकाशन की एक सुष्ठु प्रणाली विकसित हुई, पर उसका विषय अधिकांश प्रेम-नातात्मक ही रहा ।

छायावाद की प्रशंसा एवं उसके कुछ दोषों का परिष्कार करने के विचार से शुक्र जी ने लिखा है —“यहाँ पर यह सूचित कर देना भी आवश्यक प्रतीत होता है कि छायावाद के अन्तर्गत बहुत-सी रचनाएँ ऐसी हुई हैं, जिनमें अभिव्यचनावाद के अज्ञात अनुकरण के कारण बहुत सुन्दर सांक्षिप्त चमत्कार स्थान स्थान पर मिलता है । भावना का बहुत ही साहसपूर्ण संचालन, भूतिमत्ता का बहुत ही आकर्षक विधान और व्यञ्जना की पूरी प्रगल्भता पाई जाती है । ऐसी रचना करने वाले कवियों से आगे चलकर कुछ आशा है । अपनी इस आशा की सफलता के लिए हम अनन्त प्रेमपूर्वक उनसे दो तीन बातों का अनुरोध करते हैं । पहली बात तो यह कि वे ‘वाद’ का साम्प्रदायिक पथ छोड़कर, अपनी सव विशिष्टताएँ सदा, मृत काव्य भूमि पर आये जिस पर ससार के बड़े बड़े कवि रहे हैं और हैं । दूसरी बात यह कि अनुकरण के लिए वे गैंगला, अग्नेयी आदि दूसरी म पात्रों की ओर तानना बिल्कुल छोड़ दें और अपनी भाषा की स्वाभाविक शक्ति से पूरा काम लें । तीसरी बात है, सांक्षिप्त प्रयोगों में सावधानी । इस बात का पूरा ध्यान रखना चाहिए कि जिस भाव से कोई शब्द लाया गया है उसके साथ वह ठीक ठीक बैठना है या नहीं ।”<sup>३</sup>

ऊपर की तानों बातों पर ध्यान दिया जाता तो छायावाद का विकसित रूप हमारे काव्य का अग्रप्रदर्शन करता, पर इन्हीं बातों को छोड़, करुणा और कला के

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास पृ० ८०३ ।

२ छायावाद की कविता पर कल्पनाविद्, कलावाद, अभिव्यञ्जनाविद् आदि का भी प्रभाव ज्ञात या अज्ञात रूप में पड़ता रहा है इससे बहुत सा अप्रसुत विधान मनमाने आरोप के रूप में भी सामन आता है—हिन्दी सा० का इतिहास, पृ० ८१३

३ काव्य में रहस्यवाद पृ० ११६

फेर में पड़कर उसने जीवन की प्रकृत भूमि को छोड़ दिया और शैली एवं विषय दोनों की दृष्टि से एकांगी हो गया। लाक्षणिकता यहाँ तक बढ़ी कि दुरुह हो गयी, यथार्थ भावों का यहाँ तक गोपन हुआ कि वे अनुभूति से ग्रसूते रह गये।

छायावाद के प्रति शुक्ल जी के विचार यथार्थवादो हैं। छायावाद जिस प्रकार रहस्यवादी भाव के रूप में आया और कानून शैली के रूप में परिणत हो गया उसको उन्होंने स्पष्ट प्रगट कर दिया है। अनेक भावों के फलस्वरूप छायावाद का स्वरूप प्रकट हुआ पर उसकी जड़ हिन्दी काव्य में अधिक गहराई तक न जा सकी। और प्रगतिवाद के रूप में भावमय, प्रभावपूर्ण, प्रसादगुण सम्पन्न रचनाओं की ओर छायावादी कवितायें पढ़ते पढ़ते लोगों की ललक जाग्रत हुई। यह सर होते हुए भी छायावाद की शैली को अधिक उपयोगी बना कर काव्य की स्वाभाविक शैली के रूप में ग्रहण किया जा सकता है।

ऊपर काव्यशास्त्र के अनेक विषयों पर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के विचारों का विश्लेषण रखा गया है जिससे हमें कई बातें स्पष्ट होती हैं। पहली तो यह है कि शुक्ल जी रस सिद्धान्त को ही काव्य में सर्वोपरि समझते थे और काव्य को केवल मनोरंजन का साधन नहीं बरन् लोक-संगल का मार्ग मानते थे। दूसरी बात यह है कि वे प्राचीन आचार्यों की चिन्तन प्रणाली एवं उनके द्वारा निर्धारित सिद्धान्तों पर आस्था रखते थे, पर उसके साथ ही उसमें विकास के पक्षपाती भी थे। तीसरी बात यह है कि वे एक दम नवीन सिद्धान्तों को भी उदारता की दृष्टि से देखते थे, यदि वे यथार्थत नवीनता लिए और सच्चे मार्ग पर चलने वाले हों। वे काव्य परक साधना एवं स्पष्ट तथा प्रभावशाली कथन को महत्व देते थे। अन्त में भारतीय काव्यशास्त्र के विषय में उनके विचार उद्धृत कर इस प्रसंग को समाप्त किया जाता है। उनका कथन है—

“यह अच्छी तरह समझ रखना चाहिए कि हमारे काव्य का हमारे साहित्य शास्त्र का, एक स्वतंत्र रूप है जिसके विकास की क्षमता और प्रणाली भी स्वतंत्र है। उसकी आत्मा को, उसकी छिड़ी हुई भीतरी प्रकृति को, पहले जब हम सूक्ष्मता से पहचान लेंगे तभी दूसरे देशों के साहित्य के स्वतंत्र पर्यालोचन द्वारा अपने साहित्य के उत्तरोत्तर विकास का विचार कर सकेंगे। हमें अपनी दृष्टि से दूसरे देशों के साहित्य को देखना होगा, दूसरे देशों की दृष्टि से अपने साहित्य को नहीं।”

## आचार्य श्यामसुन्दरदास

आचार्य श्यामसुन्दरदास का महत्व काव्य-शास्त्र के विविध अंगों पर सामग्री प्रस्तुत करने में एक ही विषय पर परिचामीय विद्वानों तथा भारतीय पंडितों के विचार एकरूप करने में है। उनका 'साहित्यालोचन' ग्रन्थ शिक्षोपयोगी है और यद्यपि परिश्रम का परिणाम है, पर प्राचीन या नवीन सिद्धान्तों को हिन्दी में साष्ट रूप से रखने की विशेषता को छोड़कर, उन्हें उद् या असद् मिश्र करने या उन्हें विचार देने का प्रयत्न इसमें नहीं किया गया है। डा० श्यामसुन्दरदास ने इसका उल्टे-ए स्वयं ही अपनी पहले संस्करण की भूमिका में कर दिया है—

“मेरा उद्देश्य इस ग्रन्थ को लिखने का यह रहा है कि भारतीय तथा योरोपीय विद्वानों ने आलोचना के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है, उसने तत्त्वों को लेकर इस रूप में सजा दूँ कि जिसमें हिन्दी के विद्यार्थियों को किसी ग्रन्थ के गुण दोष की परत करगे और साथ ही ग्रन्थ निर्माण या काव्य रचना में कौशल प्राप्त करने तथा दोषों से बचने में सहायता मिल जाय। इस दृष्टि से मैं यह सकता हूँ कि इस ग्रन्थ की समस्त सामग्री मैंने दूसरों से प्राप्त की है। परन्तु उस सामग्री को समाने, विषय को प्रतिपादित करने तथा उसे हिन्दी भाषा में व्यक्त करने में मैंने अपनी बुद्धि से काम लिया है। अतएव मैं यह सकता हूँ कि एक दृष्टि से यह ग्रन्थ मौलिक और दूसरी दृष्टि से दूसरे ग्रन्थों का निचोड़ है।”

‘साहित्यालोचन’ में प्रत्येक विषय पर महत्वपूर्ण विचारों को एकत्र किया गया है, परन्तु उन विचारों की आलोचना, उनसे गुण दोष-वर्णन का इसमें अभाव है। काव्य शास्त्र और आलोचना की प्रचुर एवं प्रामाणिक सामग्री का यह भाण्डार है और अपने क्षेत्र में अभी तक हिन्दी के सर्वोत्कृष्ट ग्रंथों में से है।

‘साहित्यालोचन’ में प्रत्येक प्रसंग पर वैज्ञानिक रीति से विचार का प्रदर्श किया गया है और विषय प्रतिपादन उचित ही सुचारु हुआ है। इसमें विशेष महत्व की बात भारतीय तथा योरोपीय सिद्धान्तों का सामंजस्य स्थापित करने का उद्योग है। ग्रन्थ स्वतः ही अलग अलग विषयों को लेकर लिखा गया है। इसलिये उसका परिचय देना व्यर्थ है। अतः इस अन्वय पर विभिन्न विषयों पर भारतीय और योरोपीय सिद्धान्तों के सामंजस्य रूप में जो कुछ भी नवीनता मिलती है उसका अध्ययन ही अधिक उपयुक्त होगा।

## कला

कला के विषय में श्यामसुन्दरदास ने पाश्चात्य मतानुसार कहा है कि कला का सम्बन्ध नियमों से नहीं है, यह तो भावनाया ही अभिव्यक्ति मात्र है।<sup>१</sup> पाश्चात्य मत के अनुसार भावना, मनुष्य की मानसिक क्रिया के तीन रूपों में से एक है जिनके दो रूप ज्ञान और इच्छा सस्कृत साहित्य के बुद्धि व्यापार की तीन प्रक्रियाओं में से दो हैं तीसरी प्रक्रिया 'प्रयत्न' का मेल नहीं मिलता। आचार्य श्यामसुन्दर दास जी ने इसका निर्णय करते हुए लिखा है कि मनोविज्ञान के अनुसार ये शक्तियाँ एक अविच्छिन्न रूप से मिली हुई हैं और अलग नहीं की जा सकती। यद्यपि कला के मूल में भावना शक्ति का प्राधान्य है, पर भावना-शक्ति का विश्लेषण करने पर उसमें भी ज्ञान और इच्छा की शक्तियाँ सन्निहित देत पड़ती हैं। भारतीय साहित्य और कलाओं के मूल में जो स्थायी भाव माने गए हैं वे केवल निक्षिप्तों की निवेक-रहित भावनाएँ नहीं हैं, उनके साथ ज्ञान शक्ति का भी सम्बन्ध है, इस प्रकार भावना को इच्छा के अन्तर्गत मानकर उन्होंने सिद्ध किया है कि इच्छा शक्ति का बहुत कुछ भावना पर नियन्त्रण रहता है। कला का सम्बन्ध भावना से है। इस प्रसंग में उन्होंने भाव और भावना को समानार्थी माना है (जैसा कि साहित्यालोचन के पंचम आवृत्ति पृष्ठ ५ के फुट नोट से प्रकट है)।

आगे चलकर वे कला और प्रकृति के सम्बन्ध में बताते हैं कि कला और प्रकृति का पनिष्ठ सम्बन्ध है। प० रामचन्द्र शुक्ल की भाँति डा० श्यामसुन्दर दास का भी विश्वास है कि प्रकृति के प्रत्यक्ष अनुभव में भी रसानुभूति होती है जैसा कि उनके इस कथन से प्रकट है —“किसी प्राकृतिक दृश्य को देखकर कलाकार के हृदय में जो भावना जितनी तीव्रता के अथवा स्थायित्व के साथ, उदय हो यदि उतनी ही वास्तविकता सच्चाई के साथ उसे व्यक्त करने में समर्थ हो तो उस अभिव्यक्ति से दर्शक, श्रोता अथवा पाठक समाज की भी उतनी ही तृप्ति हो सकती है।”<sup>२</sup> पर उन्होंने सस्कृत आचार्यों की विवेचना पर इस प्रसंग में प्रकाश नहीं डाला कि पहले जो प्रत्यक्ष अनुभव हो चुकता है उसकी अभिव्यक्ति में आनन्द छिपा रहता है और उस अनुभव को जाग्रत करने वाले जो व्यापार होते हैं उनमें भी आनन्द-प्रदान की शक्ति छिपी रहती है। प्रत्यक्ष अनुभव का आनन्द, इन्द्रियजन्य अनुभव है जो काव्यगत मानसिक आनन्द से भिन्न कोटि का है।

१. साहित्यालोचन परिवर्द्धित संस्करण पृ० ३।

२. साहित्यालोचन, परिवर्द्धित संस्करण „ ६।

कला और आचार के विषय में यह ध्यान रखना चाहिए कि कला की कृतियों सम्बन्ध गौर शिष्टता के विकास के साथ साथ अपने सौष्ठव की वृद्धि प्राप्त करती है। कला के सम्बन्ध में प्रायः के स्पर्मवाद, यथार्थवाद और कलावाद आदि पर भी उन्होंने विचार किया है, और यह बात मान्य है कि भारतीय सिद्धांत इस विषय पर अधिक गहरे हैं। कला को लेकर इन बातों पर विचार हमारे शास्त्रों में नहीं हुआ है क्योंकि कला के लिए संपूर्ण जीवन ही, रहस्यभरा विश्व ही, ज्ञान है, स्पर्मवाद की भाँति कोई एक प्रभुति के सहारे इसका विश्लेषण करना संकीर्ण प्रयास है। कला कला के लिए है और आचार से उत्पन्न कोई सम्बन्ध नहीं, इसकी पुष्टि हमारे प्राचीन संस्कृत साहित्य में भी होती है। पर यह बात विचारणीय है कि कला-सम्बन्धी शास्त्र, आचार-सम्बन्धी शास्त्रों से भिन्न होने का अर्थ यही है कि दोनों का विचार अलग अलग पूर्णता के साथ किया गया है। उनका यह तात्पर्य नहीं है कि कला का आचार से कोई सम्बन्ध ही नहीं है।

कला और प्रकृति का सम्बन्ध बताते हुए आचार्य श्यामसुन्दरदास जी ने लिखा है—  
 “प्रकृति की ओर मनुष्य निसर्गतः आकृष्ट होता रहता है, क्योंकि उसमें उसकी वासनाओं की वृत्ति होती है। इस नैसर्गिक आकर्षण का परिणाम यह होता है कि मनुष्य, प्रकृति के उन चिन्तों को अपने हृत् के रस से सक्त कर अभिव्यक्त करता है और वे भिन्न भिन्न कलाओं के रूप में प्रकट हो मानव हृदय को रोमांचित करते हैं।” यहाँ पर कला और प्रकृति के सम्बन्ध में विचारणीय बात यह है कि प्रकृति की ओर स्वभावतः मनुष्य आकृष्ट होता है, या जीवन में उसका इतना सहचर्य है कि कलाओं में उसका आना आवश्यक है। यथार्थ में प्रकृति, मानव-जीवन के आसपास रहने वाली आवश्यक, निर्दोष, मूक किन्तु स्थायी वस्तु है। जीवन के यथार्थ वर्णन की कुछ ही बातें ऐसी होंगी जिनमें प्रकृति एक अंग बनकर न आयी हो। घाम, वृद्ध, नव्य, रादल, आकाश, पक्षी, लता, कीट, नदी, पर्वत, निर्मल, उपत्यका, पथ, फूल, फल आदि के रूप में मूक भाव से प्रकृति मनुष्य जीवन के साथ है। अतः कला यदि मनुष्य जीवन का वर्णन करती है तो प्रकृति उसके साथ अवश्य आयेगी। प्रकृति से वासनाओं की वृत्ति होती है इसे हम इसी रूप में मान सकते हैं कि चिर सहचर, प्राकृतिक दृश्य हमारे सामने कलाओं के रूप में आकर संस्कार के रूप में उपस्थित वासनाओं को उकसाने हैं। इसी कारण से प्राचीन काल में प्रकृति के जितने विस्तृत वर्णन प्राप्त होते

है, आंजकल के काव्यों में उतने नहीं क्योंकि हमारा साहचर्य, स्वच्छन्द प्रकृति से कम रह गया है। अपनी ही निर्मित वस्तुओं से अधिक है जिनको भी हम काव्य में स्थान देने लगे हैं।

कला को प्रकृति की अभिव्यजना बताते हुए श्यामसुन्दरदास ने लिखा है कि यद्यपि कला को प्रकृति की अभिव्यजना ही कहा जाता है तथापि भारतीय विद्वान् प्राकृतिक आनन्द और काव्यानन्द में वही भेद मानते हैं जो शरीर और आत्मा में है। यह कथन भी विचारणीय है। इसमें यथार्थतः दो विचार देखने को मिलते हैं जिनका सम्बन्ध स्पष्ट नहीं हुआ है। प्राकृतिक आनन्द क्या है और काव्यानन्द क्या है ; इस विषय पर आचार्य ने आगे विचार किया है। प्राकृतिक आनन्द का अर्थ है इन्द्रियों-द्वारा भोगा हुआ आनन्द, और काव्य का आनन्द इन्द्रियों-द्वारा नहीं बरन् अन्तःकरण के द्वारा प्राप्त आनन्द है। अतः काव्य, प्रकृति की अभिव्यजना होते हुए भी अन्तःकरण को मानसिक आनन्द दे सकता है। आनन्द देने का व्यापार अभिव्यजना की शक्ति पर निर्भर करता है। इस बात का उचित इसी प्रसंग में आगे चलकर उन्होंने निम्नलिखित शब्दों में किया है।

“भारत के दार्शनिक और काव्यज्ञ मन और अन्तःकरण को ही सुग्न दुःख का कारण मानते हैं। इसी से वे साधारण इन्द्रियजन्य प्राकृतिक अनुभव से मानसिक अनुभव और स्वसम्बन्ध काव्यानन्द को बहुत भिन्न मानते हैं। भारतीय मत के अनुसार आनन्द आत्मा का गुण है। उस आत्मानन्द की तुलना भला स्थूल इन्द्रिय-सुख से कैसे की जा सकती है ?”

कला के वर्गीकरण के सम्बन्ध में आचार्य डॉ० श्यामसुन्दर दास ने यह स्वीकार किया है कि कलाओं के वर्गीकरण का कोई भी आभ्यन्तर आधार नहीं है और कोचे के विचार से कि कला एक अस्पष्ट अभिव्यक्ति है, वे सहमत हैं। उसका जो भी वर्गीकरण सम्भव हो सकता है वह व्यावहारिक सुविधा के लिए बाह्य रूप का वर्गीकरण होगा। इस दृष्टि से वर्गीकरणों के अनेक आधारों का विवेचन डॉ० दास ने किया है और अपना इस व्यावहारिक वर्गीकरण पर विश्वास प्रकट करते हुए लिखा है कि हमारे विचार में कलाओं का वर्गीकरण असम्भव नहीं है, बरन् बहुत कुछ क्रम तथा नियम-पूर्वक यह वर्गीकरण किया जा सकता है। जो वर्गीकरण उन्होंने दिया है वह प्रचलित है। उपयोगी और ललित कलाओं के रूप में कला का वर्गीकरण यद्यपि वैज्ञानिक नहीं, क्योंकि जिन्हें हम उपयोगी कलाओं के अन्तर्गत लाते हैं उनमें भी लालित्य है और





जीवन के लिए ही होती है। आचार्य डॉ० श्यामसुन्दरदास का भी यही मत है कि कला अपने यथार्थ और सफलरूप में सदैव जीवन के लिये ही होती है।<sup>१</sup> और यही सिद्धान्त भारतीय निचारकों की दृष्टि से भी समीचीन है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने काव्य-कला को संगीत और चित्रकला से भिन्न माना है, उसका गर से बड़ा कारण यह है कि काव्य में संगीत और चित्र दोनों का ही आनन्द रहता है। काव्य का आनन्द क्षण-क्षण में नवीन रहता है, चित्रकला का प्रभाव एकसता लिए रहता है। यद्यपि चित्र हमारे ऊपर एक साथ प्रभाव डालते हैं और वर्णन की भाँति कोई एक क्रम से एक एक अंग सामने नहीं लाते, पर काव्य को अपने दिये शब्द की पृष्ठभूमि मिलती है और भाव की सूक्ष्मता की ओर सनेत रहता है, प्रत्येक वस्तु का पूर्ण प्रकाशन रहता है जो कि चित्र में नहीं। हाँ, चित्र भी कहानी की सहायता लेकर चलते हैं और इस प्रकार यदि काव्य का सहारा लेकर चित्रकला चलती है तो अधिक सूक्ष्मता और प्रचुर प्रभाव को प्राप्त करती जाती है।

‘साहित्यालोचन’ के दूसरे अध्याय में आचार्य ने व्यापक दृष्टि से साहित्य का विवेचन किया है। हमारे यहाँ कुछ विद्वानों ने काव्य को कला के अन्तर्गत नहीं माना<sup>२</sup> क्योंकि अन्य कलाओं के समान काव्य की दक्षता अभ्यास से नहीं आती। यदि ऐसा होता तो आज के युग में जैसे चित्रकला, संगीत कला आदि के बड़े बड़े विद्यालय हैं वैसे ही काव्य रचना सिखाने वाले भी बड़े बड़े विद्यालय होते। जो विद्यालय हैं वे हमें काव्य और साहित्य का समझना, उसका आनन्द उठाना, उसका गुण-दोष देखना ही बताते हैं, उसकी रचना कला नहीं बताते। इससे यह बात स्पष्ट होती है कि तात्त्विक विचार से काव्य, कलाओं से भिन्न है।

मूर्तिरचना, चित्राकन, संगीत तथा कविता की प्रणालियाँ प्राचीन काल की भाँति आज भी प्रचलित हैं और सभी देशों में इनका लगभग साथ साथ विकास देखा जाता है। इतिहास के खोजी, इनके आधार पर प्राचीन सभ्यताओं की विशेषताओं का पता लगाते हैं। इन बातों के आधार पर डॉ० श्यामसुन्दर दास ने कहा है :—

१. देखिये ‘साहित्यालोचन’, १४१ आवृत्ति, पृ० २४।

२. देखिए शुक्ल जी का ‘काव्य में रहस्यवाद’ तथा ‘प्रसाद’ जी का ‘काव्यकला तथा अन्य निबन्ध’।

“ऐसी अवस्था में यह भ्रम उत्पन्न नहीं हो सकता कि साहित्य-कला किसी अन्य कला से तत्त्वतः भिन्न अथवा, पृथक् है। साहित्य की उत्पत्ति और विकास भी उसी प्रकार से हुआ है जिस प्रकार अन्य कलाओं का हुआ है।”

यहाँ पर यह कहना अधिक उचित था कि बाह्य रूप से साहित्य-कला, और कलाओं से भिन्न नहीं है, क्योंकि व्याचार्य का यह विश्वास अवश्य है कि अन्य कलायें अभ्यास से आजाती हैं, नियमों को समझने से आजाती है, पर काव्य कोरे अभ्यास से नहीं आता। इस बात का स्पष्टीकरण नीचे लिखे उनके वाक्यों से हो जाता है।

“नियम निर्धारण के लिए साहित्य शास्त्र की रचना उचित नहीं जान पड़ती, और न स्वामाधिक ही है। साहित्य की वेगवती सरिता नियमों की अवहेलना कर स्वच्छदता पूर्णक यहने में ही प्रसन्न रहती है। साहित्य-सम्यन्धी शास्त्रकार को अनधिकार चेष्टा नहीं करनी चाहिए।”<sup>१३</sup> इससे यह स्पष्ट है काव्य अन्य कलाओं से तत्पतः भिन्न है उसका उनसे फेवल याह्य साम्य है यह बात डॉ० श्यामसुन्दर दास मानते हैं। संगीत शास्त्री संगीत-सृष्टि में दक्ष होता है, चित्रकला-विशारद, सुन्दर चित्र-रचना कर सकता है, पर काव्यशास्त्री के लिए यह कदापि निश्चित नहीं कि वह कुछ भी साध्य रचना कर सकेगा या नहीं। इसीलिए भारतीय दृष्टि से ६४ कलाओं के अन्तर्गत काव्य नहीं बरन् ‘समस्या पूर्ति’ रखा गया है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने पाश्चात्य मत का निरूपण किया है और उनके विचार से 'कला' का अर्थ आनन्दमयी अभिव्यक्ति है, दक्षता या कुशलता जो अभ्यास से आती है नहीं है और उस दृष्टि से काव्य 'वस्तु', कला के अन्तर्गत नहीं आपायेगी। हाँ, यदि हम प्रत्येक कला के विद्याश और कलाश को अलग कर लें तो ये सब विद्यायें हो सकती हैं निसर्ग कुल या अधिभार माग हम अभ्यास द्वारा प्राप्त कर सकते हैं जिते हम कला कह सकते हैं। किन्तु आजकल विद्या और कला के भी अर्थों में अधिक अन्तर नहीं रह गया। इसलिए काव्य को हम कला के अन्तर्गत न लायें तो ही अच्छा है।

साहित्यालोचन के सम्बन्ध में प्राचार्य डॉ० श्यामसुन्दर दास का यह मत सर्वमान्य है कि इसके अन्तर्गत व्यक्तिगत मत निरूपण को सदैव दूर रखते हुए साहित्य के स्वभाव या निरूपण हमारा लक्ष्य होना चाहिए।<sup>1</sup> साहित्य के स्वरूप के विषय में उनका स्पष्ट

- |                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| ૧. 'સાહિત્યાન્વેષન' છઠી આવૃત્તિ | પૃષ્ઠ ૨૬ । |
| ૨. 'સાહિત્યાન્વેષન'             | ,, ૨૨ ।    |
| ૩. ,,                           | ,, ૨૨ ।    |

मत है कि साहित्य, सृष्टि-चक्र और जीवन की निनिघता को लेकर ही अपना महत्व प्राप्त करता है। आनन्द और विपाद, आकर्षण और विकर्षण, अनुराग और विराग ये क्रमशः आत्मा और अनात्मा के विषय हैं और ये ही साहित्य के भी विषय हैं, प्रत्येक प्राणी, प्रत्येक व्यक्ति दूसरे से भिन्न हैं इस भिन्नता और विशेषता का चित्रण साहित्य का ध्येय है। विविधता को अपने में समाविष्ट करके ही साहित्य, साहित्य की सश प्राप्त करता है।

प्रायः इस विषय में भी मत-भेद रहता है कि काव्यानन्द का क्या स्वरूप है। काव्य के आनन्द को रस के नाम से निरूपित किया गया है। यह रस, ब्रह्मानन्द-सहोदर या अलौकिक कहा गया है। अलौकिक का क्या अर्थ है और रस किस अर्थ में अलौकिक है, ये विचारणीय प्रश्न हैं। 'कोचे' के विचार से भी काव्य आध्यात्मिक प्रक्रिया है। किन्तु विद्वानों के द्वारा इसका इस रूप में खंडन किया गया है कि यदि अलौकिक आनन्द रस है तो इसका अर्थ यह हुआ कि लोक में हमें वैसा आनन्द नहीं मिलता, परलोक में ही मिलता है। पर काव्य की कोटि का आनन्द लोक-जीवन के बीच में भी प्राप्त होता है। प्राकृतिक दृश्यों को देखने में, किसी निष्ठुर को किसी निरपराध व्यक्ति के साथ दुर्व्यवहार करने में, तथा अन्य ऐसे समयों पर जो अनुभूति होती है वह काव्यानुभूति से मिलती जुलती है। अतः इसे अलौकिक क्यों कहा जाय ?

इसका समाधान आचार्य दास ने बड़ी सुन्दरता से किया है। अलौकिक का अर्थ है, इन्द्रियों के आनन्द से भिन्न आनन्द। उन्होंने अलौकिक का अर्थ संवेदनजन्य, मानसिक और सूक्ष्म लिया है। यह उस आनन्द से भिन्न है जिसमें इन्द्रिय-सुख ही या उसका प्राधान्य रहता है। इसमें कल्पना के योग से अनुभूति होती है और दृक्प्रतिष्ठ भौतिक चेतना तिरोहित हो जाती है। इस आनन्द में यही आत्मनिभोरता की निश्चिन्ना अवस्था होती है इसी कारण से इसको अलौकिक कहा गया है। इस आनन्द में लोक का सम्यन्ध पूर्व लौकिक अनुभव और वासना के रूप में रहता है पर वह अनुभूति, कल्पना की अवस्था में होती है। तत्कालीन लोक अनुभव नित्यत विस्मृत रहता है। हमारी रसानुभूति लौकिक अनुभव पर ही आधारित रहती है। पर सभी प्रकार के अनुभव, रस उत्पन्न नहीं करते हैं। लौकिक अनुभवों को, पट्टरस आदि के आनन्द को भी रसास्वाद कहते हैं, इसे मनु ने "सौहित्य" की सश दी है कि "नाति सौहित्यमाचरेत" अतः यह मानसिक अनुभूति जिसमें सभी इन्द्रियाँ तन्मय होती हैं, इन्द्रियजन्य आस्वादों से भिन्न हैं, और इसी को साहित्य में रस कहते हैं।

इस विषय का स्पष्टीकरण डॉ० भगवानदास के लेख 'रसमीमांसा' से और भी हो जाता है। उन्होंने रस की भावस्मरण के रूप में व्याख्या की है और इसी रूप में जन सहन भावस्मरण होना है तभी रस की अनुभूति माननी चाहिए। उन्होंने इसे उदाहरणों द्वारा स्पष्ट किया है कि जैसे किसी दुग्नी, दरिद्र को देखकर मन में दया या करुणा उपजे और कोई उसे धन दे या सहायता करे तो दाता को करुणा का, दया का, अनुकम्पा का, 'भाव' हुआ, पर रस नहीं आया। यदि सहायता कर चुकने पर भी उसके मन में यह हृत्ति उत्पन्न हो "कैसा दुःखी था, कैसा दरिद्र था" तो रस की अनुभूति समझनी चाहिए।<sup>१</sup>

साहित्य व्यापक रूप से सभी प्रकार की पुस्तकों के लिए प्रयुक्त होता है और इतिहास, भूगोल, विज्ञान, ज्योतिष, आदि के ग्रन्थ भी किसी भाषा के साहित्य के अन्तर्गत आ जाते हैं। पर साहित्य का उद्देश्य मनुष्य-जीवन को अधिक सुखी और अधिक सुन्दर बनाने की चेष्टा करता है। साहित्य के सहारे मनुष्य साधारण दुःख और संकटों को क्षण भर के लिए भूल सकता है। साहित्य अपने सीमित अर्थ में काव्य के लिए प्रयुक्त होता है। और काव्य का प्रयोजन हमारे मन को आनन्द देना है, इसी अर्थ में रास्कृत के विद्वानों ने 'रसात्मक वाक्य' या, 'रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द' को काव्य कहा है। साहित्य के विषय में आजकल यह विवाद चल रहा है कि इसमें यथार्थ का चित्रण होना चाहिए और इस यथार्थता के नाम पर बहुत सा भ्रष्ट और उद्विग्न साहित्य निर्मित हो रहा है। इस बात को दूर करने के लिए डॉ० श्यामसुन्दर दास ने अपना मत प्रकट किया है कि हमारी बेकारी के क्षणों को काटने के लिए जो उद्योग लिया जाय वह सभी साहित्य नहीं हो जायगा। साहित्य और सुख का अभेद्य सम्बन्ध है और साहित्य को हमारी उस रुचि को तृप्त करने में समर्थ होना चाहिए जिसको हम छपने या किसी दूसरे के सामने प्रकट करने में लज्जित न हों।<sup>२</sup>

साहित्य पर प्रभाव डालने वाली वस्तुओं में साहित्यकार का व्यक्तित्व, जातीयता, एवं देश की तत्कालीन परिस्थितियाँ होती हैं। सभी महत्वपूर्ण साहित्यकारों के व्यक्तित्व की छाप उनके साहित्य में अलग देर पड़ती है, यह लेखन की प्रक्रिया के रूप में होती है, पर इसके अभिरिक्त राजनीतिक एवं धार्मिक परिस्थितियों के कारण भी प्रत्येक युग के

१. 'शिवेदी क्षमिनन्दन ग्रन्थ' पृष्ठ ७।

२. 'साहित्यलोचन', " ४३।

साहित्य पर कुछ प्रभाव पड़ा करता है। एक युग के साहित्य की दूसरे युग के साहित्य से भिन्नता समझने के लिए हमें इन बातों का समझना आवश्यक हो जाता है और इन नवीन परिस्थितियों के अनुसार हमारी शैली एवं भावों का मूल्य भी बदलता रहता है, पर इस युग युगीन परिवर्तन के अनिश्चित साहित्य का एक अपरिवर्तन शील रूप भी रहता है, निम्ने आधार पर हम एक जाति के साहित्य को दूसरी जाति के साहित्य से पृथक् करके देख सकते हैं। अतः साहित्यालोचन को हम अनेक प्रकार से निर्धारित करते हैं। निम्नी समय की विशेषताओं का अध्ययन, साहित्य पर स्थिति और समय के प्रभाव का अध्ययन, जातिगत साहित्यिक विशेषताओं का अध्ययन और इसके साथ साथ ही देश, काल, जाति आदि के बन्धनों से मुक्त साहित्य की विशेषताओं का निर्णय आदि हममें सहायक होते हैं। साहित्य-शास्त्र के अन्तर्गत, व्यापक और शाश्वत सत्य की महिमा है। अतः इसमें सबसे अधिक महत्त्व साहित्य के संग्रन्ध में निर्धारित उन सिद्धान्तों का है जो सार्वकालीन और सार्वदेशिक हो सकें। इसी आदर्श को सामने रख कर ही साहित्य शास्त्र अपने सिद्धान्तों की खोज, निरूपण, तथा प्रतिपादन किया करता है। साहित्यालोचन के दूसरे अध्याय में साहित्य-सम्बन्धी सार्वभौम एवं शाश्वत सिद्धान्तों की चर्चा की गयी है।

तीसरा अध्याय काव्य के विवेचन पर है। आचार्य 'श्यामसुन्दर दास के विचार से साहित्य और काव्य का भेद व्यवहारिक है, तात्त्विक नहीं। साहित्य शब्द में रचनाओं के समग्र का अर्थ है; सामुहिक रूप से काव्य रचनायें 'साहित्य' का नाम धारण करती हैं और गुण एवं विशेषता के रूप में रचनायें "काव्य" की संज्ञा प्राप्त करती हैं। काव्य वह रचना है जिसमें रस, भाव, आनन्द, जीवन, मनोरञ्जन आदि हों। साहित्य तत्त्विक रचनाओं के सामुहिक नाम को कहते हैं। इसलिए काव्य, आन्तरिक विशेषता का द्योतक है, साहित्य बाह्य स्वरूप का। इन दोनों का अन्तर्गत गद्य, पद्य, चम्पू आ जाते हैं। मनुष्य की बुद्धि, कल्पना आदि भाव जगत के विकास एवं प्रकाशन में योग्य अवश्य होती है, पर उसकी सत्ता स्वतन्त्र है, ऐसा आचार्य का मत है, इस मत को कोचे द्वारा प्रतिष्ठित उन्होंने माना है। भावसत्ता स्वतन्त्र इसी रूप में है कि कल्पना और बुद्धि भी भावों के द्वारा प्रभावित होते हैं, बुद्धि तत्व होने पर भी भाव तत्व नहीं हों यह सम्भव है और कल्पना के द्वारा भी भाव उत्पन्न नहीं किए जाते हैं। पर भाव जगत का कल्पना से सम्बन्ध अवश्य है। कोमल कल्पना के साथ भावुकता जाग्रत होती है। कम से कम काव्य-रचयिता के लिए कल्पना और भाव दोनों ही आवश्यक हैं। प्रायः ऐसा देखा

जाता है कि भावुयता के साथ कल्पना का लगाव रहता है। साहित्य या काव्य के लिए यही भाव-जगत् ही महत्व का है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने काव्य के उपकरणों में सौन्दर्य, रमणीयार्थ, अलंकार और रस तथा भाषा को माना है। सौन्दर्य, रमणीयार्थ को अपने अन्तर्गत ले लेता है अथवा यों कहें कि काव्यगत सौन्दर्य, रमणीयार्थ ही के रूप में होता है। यदि रमणीयार्थ के अतिरिक्त सौन्दर्य है तो वह संगीत का है और केवल संगीत का। अलंकार एव गुण इसी रमणीयार्थ के उपकरण हैं। भाषा काव्य का आवश्यक अंग है। अतः काव्य के उपकरण के रूप में हम शब्द और अलंकार को मान सकते हैं। कवि की दृष्टि से भाषा, भाव, एव कल्पना अनिवार्य काव्य-सामग्री हो सकती है।

‘काव्य वा सत्य’ नामक प्रसंग में आचार्य श्यामसुन्दरदास ने सभी कलाओं की भाँति काव्य के सत्य को भी असाधारण बताया है, क्योंकि वह प्रायः सभी के अपने अनुभवों से कुछ भिन्न होता है, यदि ऐसा न हो तो कवि में नवीनता, मौलिकता एव रोचकता का अभाव रहे। अतः कवि वस्तुजगत् और कल्पना जगत् की अनोखी अनोखी बातों का वर्णन करता है। प्रत्येक वस्तु का जो वह कल्पना के सहारे एक मनोहारी रूप उपस्थित करता है, वही रूप सामान्य सत्य न होकर सर्वसाधारण के सत्य के रूप में हम ग्रहण कर सकते हैं, क्योंकि उस वस्तु का यथार्थ रूप हमारी दृष्टि में उतना मनोहारी नहीं है। परन्तु इस प्रकार कल्पना-द्वारा दिया गया रूप, सदैव सामान्य सत्य एव वास्तविकता के ही आधार पर टिक सकता है, वास्तविकता निहीन केवल फाल्गुनिक रूप प्रभावहीन ही होता है। कभी कभी वर्णन ऐसा होता है कि जो हमें स्थूल दृष्टि से आश्चर्यमय जान पड़ता है, पर भाषों पर प्रभाव डालने के लिये उस रूप में वर्णन ही आवश्यक होता है। जैसे मन की गति, पैरों की गति से तेज होती है वैसे ही कल्पना का मापदण्ड भी साधारण स्थूल दृष्टि के मापदण्ड से सूक्ष्म और ऊँचा होता है, इसी कारण हम कल्पना के उद्घरण के लिये वर्णनों में अतिशयोक्ति अथवा अत्युक्ति को स्थान देते हैं।

काव्य चाहे जिस प्रकार का हो, वह जितना ही लोभमगल से प्रेरित होगा उतना ही ऊँचा और महत्व का होगा। हमारा अर्थ यह नहीं कि काव्य में धार्मिक उपदेश हों। उद्देश्ययुक्त सबल और प्रभावपूर्ण लौकिक जीवन के भिन्न एव आदर्श स्वरूप सदैव काव्य के उत्तम विषय रहे हैं और एने ही कवि विश्वव्यापी ख्याति भी प्राप्त कर चुके हैं। हमें यह देखना है कि स्वान्तःसुगन्ध, या पलावाद को लेकर रचा गया काव्य नहीं

तक सफल और लोचन-वस्त्राण से दूर रहकर ही प्रभावपूर्ण हो सकता है। सत्य बात तो यह है कि स्वान्तःसुगम भी यदि काव्य होगा, तो भी उसमें परान्तःसुगम की भांति होगी, क्योंकि अनेक विभिन्नताओं के होने पर भी मनुष्य के अनेक सामान्य गुण एवं भावनायें मानव-जाति को एक सूत्र में गाँधती हैं। कला का तात्पर्य है प्रभाव गम्भीर अभिव्यक्ति और प्रभाव की सार्थकता ही है सत्प्रेरणा। अतः काव्य का उद्देश्य लोक जीवनों की हितैषणा स्वयं सिद्ध-सी है। \*

इस विषय में दो मत नहीं हो सकते कि किसी भी लेखक या कवि की कृतियों की आलोचना या उनके रसास्वादन पूर्ण सहानुभूति के बिना नहीं प्राप्त हो सकता। अतः हम सबसे प्रथम श्रद्धा और सहानुभूतिपूर्वक लेखक के व्यक्तित्व से अपना सम्बन्ध स्थापित कर लेना चाहिए। उसका व्यक्तित्व का स्पष्टीकरण उसके जीवनचरित्र सम्बन्धी ग्रन्थ और उसकी रचना शैली के द्वारा हो सकता है, पर पूर्ण प्रतिभा का परिचय पाने के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है कि हम किसी भी कवि या लेखक के एकाग्र ग्रन्थ पढ़ कर ही सतुष्ट न हो जायें। प्रयत्न यह करना चाहिए कि हम उसके सभी ग्रन्थों का अध्ययन करें और तब अपनी उस कवि या लेखक-सम्बन्धी धारणा दृढ़ करें। काव्यरसिकों के रसास्वाद के लिए तो जिन बातों का ध्यान रखना है वे हैं तुलनात्मक अध्ययन एवं समयानुसार विकासक्रम,<sup>१</sup> क्योंकि इनके द्वारा ही लेखक की प्रतिभा की जाँच होती है और उसकी महत्ता स्पष्ट हो सकती है। तुलना के द्वारा हम और लेखकों, और कवियों के पैमाने पर उसे नापते हैं और समयानुसार विश्लेषण के द्वारा हम उसे नवीन अथवा प्राचीन परम्परा में स्थान दे सकते हैं। इसलिए हमें किसी लेखक या कवि की प्रतिभा का परिचय पाने के लिए उसके जीवन चरित्र, शैली, ग्रन्थों का तुलनात्मक अध्ययन और समय से सम्बन्ध आदि बातों का ध्यान रखना पड़ेगा।

### कविता

‘कविता का विवेचन’ नामक चौथे अध्याय में आचार्य श्यामसुन्दरदास ने पद्य काव्य का विवेचन किया है। काव्य के अन्तर्गत जहाँ पर सभी प्रकार की रसमयी, रमणीय रचना का समावेश हो जाता है, वहाँ कविता भी उसके अन्तर्गत आ जाती है। पर कविता के अन्तर्गत केवल पद्य काव्य रहता है। डॉ० दास का कथन है काव्य का गद्य और पद्य की कोटियों में विभाजन किसी तात्त्विक आधार पर नहीं है और यह विभाजन



केवल व्यवहार की दृष्टि से है। इस सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है—“यद्यपि गद्य के ऐसे भी उदाहरण मिलते हैं जो अलंकार और कल्पना के चमत्कार में उत्कृष्ट पद्य से कम नहीं हैं और पद्य के भी ऐसे उदाहरण मिलते हैं जिनकी समस्त निरालम्भ स्वभाविकता गद्यवत् भागित होनी है तथापि पद्य में संगीत-रस की द्वाया अधिक स्पष्ट और प्रभावशालिनी देख पड़ती है, कल्पना का अधिक अनिवार्य रूप देख पड़ता है और उसकी रसमयता भी अधिक यलवती समझ पड़ती है।”<sup>१</sup> काव्य के पद्य क्षेत्र में सीमित न होने पर भी यह मानना पड़ेगा कि छन्दरुद्ध काव्य और गद्य काव्य में बड़ा अन्तर होता है। जब हम पद्य में कवित्वहीन तुकगुन्दी प्राप्त कर, गेद करते हैं तो यह स्पष्ट हो जाता है कि काव्य का केवल छन्द ही अनिवार्य अंग है। यह उतना एक अंग है। और काव्य के अन्य उपकरणों से युक्त होकर यदि वह छन्दा से भी सम्बन्ध है तभी उसे ‘कविता’ का नाम देना चाहिए, अन्यथा नहीं। यह बात अनुमप द्वारा निश्चित करने की है कि गद्य जिना कथानक के उतना प्रभावकारी नहीं होता जितनी कविता, गद्य में कविता को कल्पना और भावना कम शोभा देती है, जब कि कथानक, वस्तु वर्णन, विवेचन आदि गद्य में ही अधिक प्रभावकारी होते हैं। यदि हम उपमा से काम लें तो हम कह सकते हैं कि पद्य यदि नृत्य की गति है तो गद्य साधारण चाल। दोनों में भाव होते हैं पर दोनों का कलात्मक महत्व भिन्न भिन्न है। नृत्य का आकर्षण और प्रभाव नित्यप्रति की सामान्य चाल को नहीं मिल सकता। इसका प्रयोग द्वारा निरूप्य हो सकता है। यदि कविता गद्य में और गद्य काव्यपद्य में रस भर हम देखें तो पता चलेगा कि कौन सा ठग कविता के लिए सुन्दरतर है।

कविता के विषय में दो सिद्धान्त प्रचलित हैं जिन पर आचार्य दास ने विचार किया है और ये दोनों ही अशुद्ध सत्य हैं। प्रथम तो यह है कि कविता का सृजना के साथ साथ हास होना जाता है और दूसरा यह कि कविता असाधारण परिस्थिति की उपज है और गद्य, हमारी दैनिक सामाजिक परिस्थितियों के साथ चलता है, अतः कविता स्वभाव से ही यथार्थ से कुछ दूर आदर्श पर है। पहले सिद्धान्त के सम्बन्ध में वह ध्यान देना चाहिए कि यद्यपि हम सत्यता के विनाश के साथ साथ कविता का हास देगेंगे हैं, पर वह निन्दी अन्य कारणों से।<sup>२</sup> इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि कविता का सम्बन्ध

१. ‘साहित्यालोचन’ ६वीं छात्रुति पृष्ठ ८७।

२. देखिए पृ० महावीर प्रसाद द्विवेदी के विचार और उनका विवेचन।

ही अर्द्धसम्भाषण से हैं। इसके मूल में राजनीतिक और सामाजिक कारण पड़ते हैं और कविता के आनन्द का समाज में हास हो जाने का अर्थ यह भी है कि समाज ने अपने आनन्द को खो दिया। हम कह सकते हैं कि मनुष्य आनन्द के पीछे उतना नहीं जितना आत्म-रक्षा के पीछे पड़ा हुआ है। वह वर्तमान को आनन्दमय कम बनाता है, भविष्य का अपने बश में रखने के लिए विशेष प्रयत्नशील है। ऐसी दशा में किसे अवकाश है कि कविता का अलौकिक आनन्द प्राप्त कर ले। यह तो शुचिता, निर्द्वन्द्वता का आनन्द है, जो कवि की प्रतिष्ठा करने पर प्राप्त हो सकता है।

दूसरे सिद्धांत का अर्थ यह नहीं है कि समाज से कविता आदर्शवादिनी होने के कारण दूर है, परन्तु उसका जोर इस बात पर है कि आदर्श की सृष्टि करने के कारण उसके भीतर कल्पना और नूतन उद्भाषना का क्षेत्र खुला है। पर वह कल्पना भय चित्रण हमारे हृदय में जिस आधार पर भाव उकसा सकेगा, वह आधार हमारा यथार्थवाद का ही है अतः कविता में सामाजिक जीवन के अनुभव के साथ आदर्श और कल्पना दोनों का व्यापार चलता है उसका ध्येय यथार्थ पर उगा हुआ आदर्श सींचना है।

कविता के भावपक्ष और कलापक्ष दो पक्ष हैं। भावपक्ष पर विचार करने का क्षेत्र आचार्य श्यामसुन्दर दास के विचार से दर्शन शास्त्र, समाज शास्त्र आदि में हैं। इस पक्ष में मानव-समाज की व्यापक अनुभूतियाँ ही कविता का अध्ययन-क्षेत्र हैं, परन्तु इन भावों की अभिव्यक्ति की शैली कविता के कलापक्ष से सम्बन्ध रखती है। कला के अन्तर्गत गुण, दोष, अलंकार आदि हैं। इसी प्रसंग में उन्होंने इस बात को भी समझाने का प्रयत्न किया है कि काव्य का आनन्द किस बात में है और अभिनय देखने और कविता पढ़ने या सुनने की अनुभूति में क्या अन्तर रहता है।

पश्चिमीय विद्वानों ने अभिनय का कारण सत्य या यथार्थ जीवन की अनुकृति को माना है, पर आनन्द वस्तुतः में अनुकृति में नहीं, यथार्थ कति में ही मिलता है काव्य या नाटकाभिनय के माध्यम से जो अनुभूति हमें प्राप्त होती है उसके आनन्द का रहस्य है जीवा का चित्रण। कवि के अनुभवा के बीच जब हम स्वयं अपने को पाते हैं तभी हमें यह अनुभूति होती है। यदि हम उसे अनुकृति समझते हैं तो यथार्थ आनन्द से वंचित रह जाते हैं। वह चाहे ही अनुकृति ही, पर अनुकृति का तत्वज्ञान आनन्द को नहीं देता। आनन्द तो जीवन की यथार्थता का अनुभव करने से प्राप्त होता है। अभिनीत और पठित कव्यों की अनुभूति में केवल उमकी प्रक्रिया का ही अन्तर है। अभिनय देखने

पाला अपने सामने निभाय, अनुभाय आदि प्रयत्न देकर, उनसे मिथ्या रूप की उत्पत्ति कल्पना करता है और पाठन विभाय, अनुभाय आदि का स्वप्न देकर अपनी कल्पना के रत्न पर ही गढ़ा कर लेता है। एक म कल्पना एक प्रयत्न दृश्य को मात्र मानती है, और दूसरी में हम स्मृति और कल्पना के सहारे वर्णित वस्तु का शास्त्रात्मक करते हैं अतः दोनों में अनुभूति की तीव्रता का अन्तर हो सकता है, मोटि का नहीं। काव्य और कला-भूतियों की सफलता इसी रास्ते में जौंजी जा सकती है कि वे वाग्मयिक रूप को ग्रहण कराने में समर्थ हों।

भाष-पद्य और कला पद्य के सम्बन्ध के विषय में यह कहा जा सकता है कि वे दोनों अलग अलग पद्य नहीं हैं, बल्कि एक ही पद्य को देखने के लिये दो दृष्टिकोण हैं जहाँ पूर्ण सफलता है वहाँ दोनों ही समर्थ हैं, ऐसा आचार्य श्यामसुन्दरदास ने 'प्रोचे' के विचार और महापात्र विश्वनाथ के 'वाक्य रसात्मक काव्य' के विज्ञान द्वारा ही सिद्ध किया है। भारतीय पद्धति के विचार से कविता का स्वरूप आँकने पर डॉ० श्याम सुन्दरदास मम्मट के काव्यप्रकाश में दो हुई कविता की परिभाषा 'तद्वदोपी शब्दार्थोऽसुगुणावनलभृती पुनः कानि' को सबसे व्यापक परिभाषा मानने हैं क्योंकि 'वाक्य रसात्मक काव्य' और 'रमणीयार्थ प्रतिपादक' शब्दः काव्य' दोनों परिभाषाओं में उत्तम काव्य का ही लक्षण है। चित्रकाव्य को कोई भी परिभाषा अपने में समेट नहीं पाती, पर मम्मट की परिभाषा के अन्तर्गत यह भी आ जाता है। उनसे विचार से यद्यपि छानि, उत्तम काव्य है पर चित्रकाव्य ग्रन्थ ही सही, काव्य है अक्षय, और इस प्रकार प्राचीन परम्परा से माने जानेवाले चित्रकाव्य का भी काव्य-त्वा से निष्काशन नहीं होना। फिर इसके साथ साथ शब्द अर्थ को महत्त्व देकर, वाचक, लक्षक, व्यञ्जक शब्द उनके वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य अर्थ तथा अभिधा, लक्षणा और व्यन्ना शक्तियों भी काव्य विवेचन के अन्तर्गत आ जाती हैं। इसलिये उनका दृष्टिकोण सबसे व्यापक है। यद्यपि हम पहले देख चुके हैं कि यह मन सर्वमान्य नहीं है।

जैसा कि इस प्रसंग ने प्रारम्भ में कहा जा चुका है कि छन्द शास्त्र, काव्य का अनिवार्य अंग न भी हो, पर हिन्दी कविता का अनिवार्य अंग है, कविता के अन्तर्गत हम कोई न कोई छन्द अवश्य पाते हैं। आचार्य श्यामसुन्दरदास का विचार है कि कविता का आधार शब्द है, और स्वर, सगीत का आधार है, इसलिये यह छन्द आदि

संगीत शास्त्र के अन्तर्गत विशेष है। यह ठीक है पर छन्द का एक रूप जो स्वर से सम्बन्ध न रखकर गति से सम्बन्ध रखता है वह कविता का अनिवार्य अंग है। कविता में संगीत और चित्र दोनों का सामंजस्य है इसलिये संगीत के नाम पर हम छन्दों को कविता से अलग नहीं कर सकते, जैसे चित्रकला के नाम पर शब्द चित्रों को। कविता चित्रकार को चित्रों का रूप देती है, प्रेरणा देती है, ऐसे ही वह संगीत के गोल देती है जिसमें संगीतज्ञ अपने कण्ठ का स्वर भरता है। इसलिये कविता में यह प्रधान न हो पर है उसका आवश्यक अंग।

कवि-कल्पना, अभिव्यजक शक्ति, आदर्श आदि पर जो विचार व्यक्त किये गए हैं उनका आशय यही है कि कवि-कल्पना का बहुत बड़ा महत्व है। वैज्ञानिक की युक्ति, और दार्शनिक की दृष्टि ही ये समान कवि की कल्पना है, जो कि हमारे बीच प्रचलित लोकोक्ति, "जहाँ न पहुँचे रवि, तहाँ पहुँचे कवि," के रूप में व्यक्त है। अभिव्यजक शक्ति, कवि कल्पना के ही प्रकाशन में है। कवि की अभिव्यजना किसी भी वस्तु के सौन्दर्य और रहस्य का उद्घाटन ही नहीं करती बल्कि हमें स्वयं अभ्यास के द्वारा एक सौन्दर्य को परखने वाली दृष्टि प्रदान करती है, अतः हमारी अपनी अभिव्यजना प्रणाली में भी कवि की अभिव्यजक शक्ति का प्रमाण पड़ता है। आदर्श के विषय में यही बात मुख्य है कि कवि केवल एक यथातथ्य चित्र ही उपस्थित नहीं करता बल्कि वह जीवन की धारणा कर मनुष्य को सदादर्शों द्वारा सत्य-पथ पर ले जाने वाला होता है, क्योंकि उसमें हमारे भावों पर अधिकार करने की शक्ति होती है, वह उन्हें जिस दिशा में चाहे प्रेरित कर सकता है। अतः ऐसे शक्ति सम्पन्न व्यक्ति के लिए यह एक सैद्धान्तिक आवश्यकता है कि वह आदर्श को लेकर चले तभी ससार को कल्याण हो सकता है।

कविता के विभागों में डॉ० दास ने आत्माभिव्यजक और बाह्यदृश्य-निरूपिणी या विषय-प्रधान कविता नामक दो विभाग बताये हैं जिन पर अधिकांश कविता हुई है। गीत आदि जिनमें कवि का आत्मविश्लेषण प्रधान होता है, भावात्मक कविता है और प्रबन्ध काव्य खंड काव्य, नाटक आदि में विषय प्रधान कविता रहती है। ये विभाग ठीक हैं, पर व्यावहारिक दृष्टि से ही। तत्त्वतः देखने से हमें कवि का व्यक्तिगत दृष्टिकोण ही सभी स्थानों में व्याप्त मिलता है। पर वह ऐसा अवश्य होता है जो सब की आँखों में समा सकता है। महाकाव्य या खंड काव्य अथवा नाटक के पात्रों की जिह्वा से बोलने वाली कवि की ही आत्मा है जहाँ प्रत्येक पात्र के रूप से कवि अपनी भावना को ही व्यक्त

करता है। परन्तु प्रक्रिया के विचार से तथा व्यवहार की सुगमता के लिए दो विभाग मान लेना ठीक है अवश्य।

गद्यकाव्य के अन्तर्गत आचार्य श्यामसुन्दरदास ने, दृश्य काव्य, उपन्यास, आख्यायिका और निगन्धों को रक्ता है। गद्य काव्य को लेकर इतना विस्तृत विवेचन इसने पूर्व नहीं हुआ था। नाटकों का विवेचन तो पश्चिमी दृष्टिकोण और मस्कन के नाट्यशास्त्र दोनों ही को लेकर किया गया। संस्कृत में नाट्यशास्त्र का बहुत ही विस्तृत विवरण मिलता है और उसके भीतर लगभग सभी आधुनिक एवं प्राचीन रूपक (Drama) विगोपत नाटकों (Plays) की समस्याओं पर प्रकाश मिलता है। अतः डॉ० श्यामसुन्दर दास जी ने अर्थ प्रकृति और सन्धि आदि को लेकर कथावस्तु का विवेचन और रूपक के दस भेदों को उपस्थित किया है और अठारह उपरूपकों का भी परिचय दिया है किन्तु इसके साथ साथ ही उन्होंने उद्देश्य, चरित्र चित्रण, सकलनाय आदि पर पाश्चात्य विचारधारा के अनुसार भी विवेचन उपस्थित किया है। इन सब बातों के साथ साथ वे अन्त में जिस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं वह यही है जिसने आधार पर संस्कृत काव्य के विषय में प्रचलित लोकोक्ति है “काव्येषु नाटकं रम्य” डॉ० श्यामसुन्दर दास ने भी लिखा है “अन्त में हम इतना ही कहना यथार्थ समझते हैं कि नाटक लगातार सहज नहीं है और इसके लिए बहुत कुछ विद्या, बुद्धि, ज्ञान, रचना शैली की आवश्यकता होती है।”

गद्य काव्य में नाटकों का स्थान दृश्य भाग के अन्तर्गत है, और भव्य भाग के अन्तर्गत उपन्यास, आख्यायिका और निगन्ध है। भारतीय साहित्य में इन तीनों का अधिक विकास प्राचीन काल में नहीं हुआ है अतः इनके विवेचन की वैसी विस्तृत पद्धति भी नहीं मिलती जैसे कि काव्य अथवा नाटक की। अतः इनका विवेचन विशेष रूप से पश्चिमीय विवेचन-पद्धति के अनुसार ही है। उपन्यास के विषय में उन्होंने कहा है कि “पाश्चात्य साहित्य में भव्य काव्य के इस अंग की इतनी अधिक उन्नति हुई है और पश्चिम की प्रणाली पर भारतीय भाषाओं में भी इसका इतना अधिक प्रसार हो गया है कि अब यह काव्य-साहित्य में श्रेष्ठ रूप से अपना अस्तित्व दृढ़ कर चुका है और अपनी एक अलग कोटि भी बना चुका है। इस कोटि में साधारणतया कल्पना प्रत्यापद सम्पूर्ण कथा साहित्य आजाता है जो गद्य की रीति से व्यक्त किया गया

हैं। प्राचीन भारतीय साहित्य में कथा, पुराण, पार्ता, आख्यायिका आदि रही हैं, उनमें अधिकांश का विवेचन काव्य के भीतर उदाहृत नहीं हुआ है। पर पाश्चात्य साहित्य में इसका पर्याकरण हो चुका है। उसके अनुसार उपन्यासों की कोटियाँ, घटनाप्रधान, सामाजिक, अन्तरंग जीवन के उपन्यास तथा देशकाल सापेक्ष और निरपेक्ष उपन्यास के रूप में 'साहित्यालोचन' में विवेचित हुई हैं। उपन्यास के तत्वों में प्लु, पात्र, कथोरुयन, देशकाल, उद्देश्य आदि हैं जिनका उपयुक्त विवरण दिया गया है। उपन्यास की सत्यता, नीति, वास्तविकता के विषय में यह कहा जा सकता है कि उपन्यास की भाषा गद्य एवं जन-साधारण द्वारा प्रयुक्त भाषा होने के कारण, पद्यमय काव्य से अधिक जीवन के समीप और यथातथ्य पूर्ण होती है। कवि की सी उड़ान, उपन्यासकार नहीं भर सकता। यह जीवन की बातों को स्पष्ट करने के लिए जीवन की घटनाओं का ही सहाय लेता है, जयकि कवि अनेक, अनुभूतियों, व्यापारों, चेष्टाओं के स्पष्टीकरण के लिए उनकी तुलना अलौकिक और काल्पनिक प्लुओं से भी कर सकता है। इस प्रकार उपन्यास में जीवन की सबसे अधिक यथातथ्य एवं पूर्ण व्याख्या हो सकती है।

छोटी कहानी ( Short Story ) के लिए आचार्य श्यामसुन्दरदास ने छोटी कहानी, गल्प एवं आख्यायिका शब्दों का प्रयोग किया है। संस्कृत में गद्य साहित्य के अन्तर्गत कथा और आख्यायिका आती हैं। कथा को हम उपन्यास कह सकते हैं, पर आख्यायिका का भी अपना निश्चित स्वरूप है और पारिभाषिक रूप से हम छोटी कहानी के स्थान में उसका प्रयोग नहीं कर सकते हैं। साहित्य दर्पणकार ने 'आख्यायिका' की निम्नलिखित परिभाषा की है।

आख्यायिका कथावत्स्यात् कवेर्यंशानुकीर्तनम् ।

अस्यामन्यकवीनां च वृत्तं पद्यं क्वचित्सूक्चित् ॥

—साहित्यदर्पण ।

अतः आख्यायिका में पूरा आख्यान रहता है, आवश्यक नहीं कि यह छोटी ही हो। इस दृष्टि से 'कहानी' शब्द ही इसके लिए सबसे अधिक उपयुक्त है और प्रचलित भी। उसमें 'छोटी' विशेषण के जोड़े बिना ही काम चल सकता है। कहानी-साहित्य का विकास नवीन है और छोटी होने के कारण इसमें उपन्यास की भाँति घटना और चरित्र प्रमुख स्थान नहीं पाते, वरन् लेखक की शैली के आगे, पीछे पड़ जाते हैं। जिनकी अधिक

शैलियों कहानी के लिए प्रयुक्त हो सकती हैं उतनी उपन्यास के लिए नहीं। इस दृष्टि से कहानी में रोचकता और नवीनता का बड़ा अधिक स्थान एवं क्षेत्र रहता है, शैली लेखक की सूक्ष्म और अनुभूति पर निर्भर करती है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास ने उपन्यास और कहानी में विभेद दिगते हुए कहा है कि उपन्यासों में घटनाओं का अनिर्दिष्ट क्रम और कथा का स्वच्छन्द विकास किया जा सकता है किन्तु छोटी कहानों या अख्यायिका में उसकी सुविधा नहीं। कहानी को एक ही निर्दिष्ट दिशा में आगे बढ़ना पड़ता है।<sup>१</sup> दूसरे कहानी लेखक अप्रत्यक्ष नहीं बरन् प्रत्यक्ष होता है। वह उपन्यासकार की भाँति अपना व्यक्तित्व छिपाकर नहीं रखता बरन् वह सर्वत्र व्याप्त रहता है। इस दृष्टि से यह गीति-काव्य से साम्य रखती है और दोनों ही सर्वश्रेष्ठ काव्य के अन्नगर्भ हैं। तीसरे कहानी एक उद्देश्य को लेकर चलती है, परन्तु वह उद्देश्य पूर्ण होने तक फलापूर्य शैली के आभरण में ढका रहना है। कहानी में उपदेश का अंगसर नहीं, पर भाव-पूर्ण चित्रण, एवं आदर्श निष्कर्ष से जो उपदेश मिलता है उससे बड़ी समाज सेवा होती है। रूसी कहानी तो प्रचार का सबल साधन रही है। चौथे कहानी की अभिव्यक्ति संक्षिप्त प्रणाली पर सारगर्भित शब्दों में रहती है।<sup>२</sup> एक एक बात और एक एक शब्द महत्व का होता है। कथोपकथन की सजीवता के कारण इसमें नाटकीय तत्व का अधिक समावेश रहता है। डा० श्यामसुन्दर दास ने इसे एक स्वच्छन्द कलाकृति, मानते हुए भी यह स्पष्ट कह दिया है कि कहानी के विद्वान् काव्य के अन्य विद्वानों से अलग नहीं हैं। “प्रकृति के रहस्यों का गम्भीर निरीक्षण, सांसारिक अनुभव की प्रचुरता तथा नवीन उद्भाषना की शक्ति जिस प्रकार अन्य साहित्यिक रचनाओं के लिए आवश्यक है उसी प्रकार अख्यायिकाओं के लिए भी है।”<sup>३</sup> जीवन के रहस्यों की विविधता को कहानीकार वातचीत, वर्णन, आत्मनिःश्लेषण, पत्र, दिनचर्या आदि अनेक रूपों से प्रकट कर सकता है, जहाँ पर एक रहस्य का पूर्ण वर्णन प्राप्त होता है वही कहानी सफलता पा जाती है।

गद्य साहित्य के अन्तर्गत ही निबन्ध भी आते हैं। आचार्य श्यामसुन्दर दास का स्निग्ध है कि जो निबन्ध, साहित्य या काव्य की दृष्टि में आते हैं वे व्यक्तित्व-प्रधान

१. 'साहित्यालोचन', पृष्ठ २२०।

२. 'साहित्यालोचन', पृष्ठ २२०।

३. 'साहित्यालोचन', पृष्ठ २२२।

और मरस देने चाहिए। भारतीय दर्शनशास्त्र के प्रतिपादन करने वाले गणेशधन्व, भिन्नानुसंधान मिलेपण को लेकर लिखे गए निबन्ध, काव्यान्तर्गत निबन्धों की श्रेणी में नहीं आ सकते हैं। निबन्धों का अधिकांश विकास पश्चिमीय साहित्यों में हुआ है। हिन्दी में भी निबन्ध वर्तमान काल की ही देन है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय से ही इनका प्रादुर्भाव समझना चाहिए। उनके समकालीन प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुन्द गुप्त आदि ७ निबन्धों में विनोदपूर्ण साहित्यिकता की प्रचुर मात्रा मिलती है और आजकल साहित्यालोचना को भी गद्य काव्य में अन्तर्गत ही रखा जाता है।<sup>१</sup> परन्तु जिनमें भी विषय प्रतिपादन वैज्ञानिक रीति से हुआ हो उसे साहित्यिक या काव्यगत रचना मानना ठीक नहीं है। साहित्यिक रुचिवाले निबन्धों में शैली, एक विषय प्रतिपादन की प्रगति के विचार से एक प्रकार का साम्य रहता है, आचार्य श्याममुन्दर दास ने उसे इस प्रकार व्यक्त किया है—“दोनों ही एक निश्चित विषय या लक्ष्य लेकर लिखे जाते हैं और उसके पूर्ण हो जाने पर समाप्त हो जाते हैं। दोनों ही अपना पृथक् व्यक्तित्व रखते हैं। इस प्रकार किसी उपन्यास का एक परिच्छेद या प्रकरण आख्यायिका नहीं कहा जा सकता बल्कि आख्यायिका कहलाने के लिए उसमें आख्यायिका शैली की विशेषताएँ तथा उसकी कलात्मक पूर्णता आवश्यक है उसी प्रकार किसी दार्शनिक या साहित्यिक ग्रन्थ का एक अध्याय निबन्ध के नाम से अभिहित नहीं हो सकता। निबन्ध की कोटि तक पहुँचने के लिए उसमें वह सब सामग्री सन्निहित की जानी चाहिये जिससे उसका व्यक्तित्व प्रकट हो सके।”<sup>२</sup>

- इस प्रकार हम निबन्ध के सम्बन्ध में इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि यदि विषय का पूर्ण रोचक, साहित्यिक, व्यक्तिमय शैली पर हुआ हो तो निबन्ध साहित्यिक कोटि में आता है, यदि वह विवेचनात्मक, वैज्ञानिक पद्धति पर हो तो निबन्ध गद्य-काव्य की सीमा से बाहर हो जाता है किन्तु यह विचार शुक्लजी के विचार से भिन्न है।

### रस और शैली

रस और शैली के विवेचन में आचार्य श्याममुन्दरदास ने यथार्थ में काव्य के दो प्रमुख पक्षों पर विचार किया है। शुद्ध काव्य का विवेचन इन दो प्रसंगों में पूर्ण रीति से किया जा सकता है। रस, काव्य के आन्तरिक और आनुभूतिक पक्ष की सफलता स्पष्ट

१. 'साहित्यालोचन' पृष्ठ २४१।

२. 'साहित्यालोचन' पृष्ठ २३१।



करता है और शैली उस आन्तरिक भाव या अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के पक्ष को। यहाँ पर एक बात विचारणीय यह है कि कहाँ तक ये दोनों पक्ष एक दूसरे के आश्रित हैं और कहाँ तक स्वच्छन्द। रस और शैली एक दूसरे को पुष्ट करते हुए भी अपना अलग अस्तित्व रखते हैं। यदि भावानुभूति तीव्र है तो उसके लिये उपयुक्त शैली भी मिल जाती है। इसलिये एक दृष्टिकोण से हम शैली को अनुभूति के आश्रित कह सकते हैं, परन्तु नहीं, शैली यथार्थतः अनुभूति के आश्रित नहीं है। अनुभूति सयके पास हीरी है; पर शैली सयके पास नहीं होती, इसीलिये अनुभूति का सफल प्रकाशन सभी नहीं कर सकते। बहुधा हम यह भी अनुभव करते हैं कि अनुभूति का प्रकाशन उस प्रकार का नहीं हो पाया जैसा कि हम चाहते हैं, कारण, अभिव्यक्ति का कौशल हमारे पास नहीं है। इसके विपरीत बहुधा हम यह भी देखते हैं कि जो अभिव्यक्ति के कौशल को प्राप्त किये होते हैं, वह अनुभूति के न होने हुये भी काव्य रचना करते रहते हैं। केवल साहित्य सृजन की प्रेरणा में अनुभूति का अभाव हो सकता है, सभी साहित्यिक अनुभूति के धशीभूत होकर ही नहीं लिखते है, और हम ऐसे कवि और साहित्यिक भी मिलते हैं जिनकी रचना साहित्यिक होते हुये भी अनुभूतिहीन है।

साहित्य के भीतर मनुष्य की मूल मनोदृष्टियों का विश्लेषण भाषपक्ष में अन्तर्गत है और अभिव्यक्ति-सम्यन्धी कुशलता का विश्लेषण शैली के भीतर है इसलिये ये दोनों पक्ष काव्य के विवेचन के लिये पूर्ण हैं। टाक्टर श्यामसुन्दर दास के विचार से इन पक्षों के अपने युग से होते हैं, किसी युग में कला-पक्ष व प्रधानता होती है और किसी युग में भाषपक्ष की। काव्य के क्षेत्र में यह परिपतन रात दिन की भौति बराबर आता करता है। भाषपक्ष में सहायक, मनुष्य की सात्विक वृत्ति होती है। शुद्ध सात्विक वृत्ति का व्यक्ति दूसरे के भावों के भीतर प्रवेश कर सकता है और इस प्रकार के उदात्त भावनावाले व्यक्ति भाषपक्ष में गफलता दिग्गताते हैं, परन्तु कला-पक्ष के भीतर, मनुष्य की कल्पना, अनुभव तथा शब्दभण्डार आता है। इन पर जिसका जिनका ही अधिक अधिकार होता है, अभिव्यक्ति में वह उतना ही सफल होता है।

काव्य के तीन तत्व आचार्य ने माने हैं, बुद्धितत्व, कल्पना तत्व और रागात्मक तत्व। बुद्धितत्व की आवश्यकता तो जिस प्रकार जीवन में है उन्ही प्रकार काव्य में भी है। प्रबन्ध और कथा-काव्य में मुक्तक की अपेक्षा बुद्धि तत्व की अधिक आवश्यकता पड़ती है। इन तीन तत्वों का विवेचन रस और शैली दो पक्षों के विवेचन के साथ साथ भी

इस कारण से आवश्यक हुआ कि बुद्धितत्व का समावेश पूर्णरीति से शैली के अन्तर्गत नहीं हो पाता। इसके अतिरिक्त यह पश्चिमीय दृष्टिकोण भी हमारे सामने उपस्थित करता है। कल्पना की आवश्यकता हमें भाव्य में बहुत अधिक पड़ती है। काव्य में कल्पना, सृष्टि के रूप में भी उपस्थित होती है और नई परिस्थिति के निरूपण में भी इसकी आवश्यकता होती है। यह बुद्धितत्व को भी सहायता पहुँचाती है और सरकार और वासनाओं के उद्घाटन में भावतत्व को भी योग देती है। रस का विवेचन संस्कृत काव्यशास्त्र के रस-विद्वान्त के अनुसार है जिसका प्रारम्भ भरत मुनि के नाट्यशास्त्र से ही पूर्णरीति से माना जाता है। भरत मुनि के अनुसार तो कोई भी काव्यार्थ रस से हीन नहीं होना चाहिए। 'न रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते'। अतः रस का विश्लेषण और स्पष्टीकरण प्रमुखतः भरत ने अनुसार ही किया गया है। रस के सिद्धान्त का विवेचन प्रस्तुत निबन्ध की भूमिका में किया जा चुका है। यहाँ पर उन विशेषताओं का ही बतलाना आवश्यक है जिन्हें आचार्य ने इस प्रसंग में समाविष्ट किया है। विभावों के सम्बन्ध में कहते हुए उन्होंने संचारी और स्थायी भावों के भेद को स्पष्ट किया है। उनका कहना है कि :—

“संचारी और स्थायी भावों में इतना भेद है कि संचारी भाव के लिए स्वल्प विभाग ही पर्याप्त होने हैं, परन्तु स्थायी भाव के उदय के लिए अल्पसामग्री से काम नहीं चलता, उसके लिए विभावों का बड़ा चढ़ा होना आवश्यक है।” यह बात स्वतन्त्र संचारी भाव के लिए तो मान सकते हैं, पर जो संचारी भाव, स्थायी भाव में जाग्रत हो जाने पर आते हैं, उनका अन्तर इससे स्पष्ट नहीं होता है। वहाँ तो हम यही कहेंगे कि उस प्रबल भाव को सहायता देने के लिए अन्य अचिरस्थायी भाव ही संचारी हैं।

अनुभाव के तीन प्रकारों का वर्णन किया गया है—कायिक, मानसिक और सात्विक। मानसिक अनुभाव की परिभाषा उन्होंने यह की है :—“स्थायीभाव के कारण उत्पन्न हुए अन्य भाव अथवा मनोविकार को मानसिक अनुभाव कहते हैं।”

परन्तु स्थायी भाव के कारण उत्पन्न अन्य भाव संचारी भाव भी हैं, इसलिए मानसिक अनुभाव अनुभावों का एक प्रकार नहीं हो सकते हैं। कायिक और सात्विक की परिभाषायें करते हुए उन्होंने लिखा है “आहारिक अनुभूति के सूचक शारीरिक लक्षण कायिक अनुभाव कहलाते हैं। यही अनुभाव जब मन की अत्यन्त विह्वलकारी दशा

से उत्पन्न होने हैं तब साक्षात् कहलाते हैं।” इस प्रकार से गालिक और कवित्व अनुभावों में प्रत्यक्ष का अन्तर नहीं, केवल तीव्रता का ही अन्तर है। जैसे स्थायी भाव नौ मानकर अन्य सभी भावों को मंचारी के अन्तर्गत माना गया है, इसी प्रकार से आठ गालिकभावों के अतिरिक्त अन्य अनुभावों को कालिक कह लेते हैं। रस-रिद्धा के विकास को दिगाने के पश्चात् आचार्य श्यामसुन्दर दास ने अनेक गालियों का भी रसानुभूति के विषय में बताने हुए लिखा है कि भाव के अनुभव और रस के आभावन में भेद है। भावानुभूति, प्रकृति एवं परिस्थिति के अनुसार सुग दुःख-मय हो सकती है। पर रसानुभूति आनन्दमय ही मानी गयी है। वह रस निगरी अनुभूति किसी को होती है केवल वर्तमान में ही है, अभिनय के भीतर नायक की भावानुभूति भूतकाल की वस्तु थी और अभिनेता उसका केवल अनुकरण ही करता है। इसलिए रस की यथार्थ अवस्थिति सहृदय प्रेक्षक के हृदय में होती है। रस का आस्वाद केवल आनन्दमय ही है जब कि भावानुभूतियाँ सुख दुःखमयी होती हैं इसी गिद्धान का समर्थन करते हुए अंत में आचार्य श्यामसुन्दर दास ने स्पष्ट कहा है—

“इस प्रकार रसों की संख्या नौ मानी गयी है। इससे यह न समझना चाहिए कि रस के वस्तुतः भेद होने हैं। रस तो सदा भेद-रहित और एकरस है। यह जो भेद माने जाते हैं वह केवल स्थायी भावों के भेदों के आधार पर किये गए हैं जिससे रस प्रक्रिया के ज्ञान में सुगमता हो।”

रस सर्वथा आनन्दमय होने पर भी स्थायीभावों के भेद के अनुसार उसने आस्वादन में आनन्दानुभूति की भिन्नता रहती अवश्य है, पर तब वह आनन्दमयी ही है यद्यपि अनेक रसों का आनन्द भिन्न भिन्न है जैसा शुक्ल नीला आदि है।

## शैली

शैली के सम्बन्ध में आचार्य श्यामसुन्दरदास जी का वही मत है कि कल्पनात्मक, बुद्धितत्त्व और भावतत्त्व से अलग शैली है। यह अभिव्यक्ति का चमत्कार है। उन्होंने रचना-चमत्कार को शैली कहा है। कालिदास के रघुवंश के गदसे प्रारम्भिक श्लोक को उद्धृत करते हुए वे कहते हैं।

“वाक् और अर्थ की भाँति युक्त जगत के माता पिता पार्वती और परमेश्वर की

बदना इसलिए करता हूँ कि जिससे वाक् और अर्थ की प्रतिपत्ति हो। यहाँ वाक् और अर्थ से यही प्रयोजन है जो कलापक्ष और भावपक्ष अथवा भाव और शैली से है। इसीलिए रचना-चमत्कार को शैली का नाम दिया जाता है।”

आगे चलकर उन्होंने एक विद्वान् के मत का, कि शैली विचारों का परिधान है, खंडन किया है, क्योंकि परिधान शरीर से अलग और निज का अस्तित्व रखने वाली वस्तु है, पर शैली नहीं। शैली भाव का परिधान नहीं भाव की आकृति, भाव का स्वरूप है और इस दृष्टि से हमें यह भी देखना है कि शैली को रचना-चमत्कार हम यहाँ तक कह सकते हैं। रचना-चमत्कार कहने में प्रत्येक भाव-प्रकाशन के साथ चमत्कार आवश्यक होगा, पर ऐसी भी रचना होनी है जिनमें चमत्कार नहीं, सीधे और स्वाभाविक ढंग से ही भाव प्रकाशित होता है, अतः शैली को हम अभिव्यक्ति का ढंग या स्वरूप मान ही सहे तो अधिक अच्छा है क्योंकि हम कभी कभी यह भी कहते हैं कि अमुक की शैली चमत्कारपूर्ण है, अमुक की शैली बड़ी सरल, स्वाभाविक और प्रभावोत्पादक है। अतः अलंकारों का वर्णन, शैली का आवश्यक और अनिवार्य अंग नहीं, हाँ, शैली का एक रूप अवश्य ऐसा हो सकता जिसे हम ‘आलंकारिक शैली’ कह सकते हैं। अलंकारों का स्थान इस प्रकार शैली, एवं कल्पनातत्त्व के अन्तर्गत आता है।

अन्त में डा० इनामसुन्दर दास स्वयं भी इसी निष्कर्ष पर आते हैं और कहते हैं—  
“अतएव यह स्पष्ट हुआ कि भाव, विचार और कल्पना तो हममें नैसर्गिक अवस्था में वर्तमान ही रहती है और साथ साथ ही उन्हें व्यक्त करने की स्वाभाविक शक्ति भी हममें रहती है। इसी शक्ति को साहित्य में शैली कहते हैं।”

शैली के अन्तर्गत अर्थ-गौरव और प्रभावशीलता दो गुण बड़े आवश्यक हैं। अतः इसका विकास प्रौढ़ लेखकों में देखने को मिलता है जिनकी शैली शब्दबहुला न होकर भावगाम्भीर्य की लिये हुए होती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शैली में शब्दों का और उनके प्रयोग का महत्त्व होता है। शब्द का महत्त्व उनकी शक्ति, गुण और वृत्ति के विचार से होता है। शब्द की शक्तियाँ, अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना तथा प्रसाद-योज माधुर्य गुण एवं उपनागरिका, परुषा और कोमला वृत्तियाँ यथार्थ में शब्द को अपने आप नहीं मिल जाती, परन्तु

१. साहित्यालोचन पृ० २८०।

२. साहित्यालोचन पृष्ठ २१८।

वाक्यों के सम्बन्ध से मिलती हैं। ग्रन्थ शब्दों का वाक्य रचना में महत्व होते हुए भी शैली अर्थात् भाषा प्रकाशन की प्रक्रिया के लिए वाक्य का ही महत्व है। वाक्य का भाव या विचार से भी सम्बन्ध है और अभिव्यक्ति के दृष्टि से भी। वाक्यों में शब्दों का वह संगठन आवश्यक है जो हमारे मन्त्र को ठीक प्रकार से पुरा करे, जो वस्तु निम्न रूप में हमारी कल्पना या अनुभूति या बुद्धि के भीतर आई है उसको ठीकी प्रकार व्यक्त करे। इनमें वाक्य जिस तत्त्व से सम्बन्धित रहता है, उसी प्रकार से शैली के भेद भी प्राकृतिक, कल्पनात्मक या भावात्मक हो जाते हैं। वाक्य, अभिधा, लक्षणा या व्यञ्जना प्रधान हो सकता है। काव्य के लिए व्यञ्जना का ही महत्व अधिक है और इस प्रकार व्यञ्जनात्मक वाक्य उत्कृष्ट शैली के लक्षण हैं। छन्द, उत्तम काव्य है। शैली शब्दों के प्रयोग के अनुसार, अलंकारों के प्रयोग के अनुसार, तथा वृत्तों के प्रयोग के अनुसार विविध भेदों में विभाजित हो सकती है। शैलियों व्यक्ति विशेष के साथ बदलती भी रहती हैं। शैली के वर्गीकरण का अधिक प्रयत्न साहित्यालोचन में नहीं है केवल संस्कृत शैली के अनुसार ही गौरी, पांचाली, वैदर्भी, तीन भेदों का उल्लेख है जो प्रदेशों में प्रयुक्त भाषाएँ एक दृष्टि से अनुसार सम्भवन किए गए हैं। शैली को प्रौढ़ बनाने में मुहावरें, और क्रियाएँ अधिक ध्यान देने की वस्तु हैं, क्योंकि हमारे कार्य और अनुभूति का न्याय विग्रह उन्हीं के द्वारा होता है और सज्ञा, एक विशेषण शब्दों का स्थान इनके बाद का है। खेद का विषय है कि आधुनिक हिन्दी के कवियों ने मुहावरों और क्रिया-पदों की बहुत बड़ी उपहेलना की है। इस कारण उन्हें दुर्बल और सीमित बुद्धि का अभिशाप मिला है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य श्यामसुन्दर दास ने काव्यशास्त्र-सम्बन्धी सभी समस्याओं पर सैद्धान्तिक दृष्टि से विचार किया है। उनका चिन्तन वैसा कि उनका स्वयं ही कथन है मौलिक और शास्त्र को विकास देनेवाला नहीं है फिर भी उनका प्रशिक्षण विद्वत्पूर्ण है और निर्णय आधार रूप में ग्रहण किया जा सकता है। साहित्यालोचना जैसी पुस्तकें यथार्थ में मौलिक विचारकों के लिए जीव का काम देती हैं। ऐसी पुस्तकें जिस में शास्त्रीय चिन्तन इतना प्रामाणिक है। हिन्दी में बहुत कम है। यद्यपि हम आदर्श पर निम्न अनेक पुस्तकें आई हैं, पर वे अधिकांश पुनरावृत्ति की हैं। अतः उनका विचार छोड़ दिया गया है।

आचार्य श्यामसुन्दर दास के समान ही सर्वज्ञ शास्त्री ने साहित्य-समीक्षण पुस्तक लिखी है जिसका विचारियों के लिए ही उपयोग है, और साहित्यालोचना के समान

भी बड़ साष्ट और पूर्ण नहीं हैं। नवीनता की दृष्टि से भी उसमें कोई विशेषता नहीं है अतः हम उससे अधिक स्व-चन्द्र और सामयिक विचार उपस्थित करने वाले लक्ष्मीनारायण सिंह 'सुधाशु' जी के ग्रंथों का अध्ययन करेंगे।

## लक्ष्मीनारायण सिंह 'सुधाशु'

'सुधाशु' जी ने काव्य की समस्याओं पर कुछ व्यापक और अति अधीन दृष्टिकोण से विचार किया है। इस सम्बन्ध में आपके दो ग्रन्थ प्रकाशित हुए हैं, प्रथम 'काव्य में अभिव्यज्जनावाद' और द्वितीय 'जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त'। आपकी अनेक धारणाएँ और मान्यताएँ नारें पृथक्: सत्य न हों पर यह मानना पडेगा कि आपकी प्रणाली नवीन और विचार स्व-चन्द्र रीति से प्रकट हुए हैं। अनेक अंग्रेजी और संस्कृत के सिद्धान्तों के निष्कर्ष से आपने हिन्दी रचना की जाँच की है।

### 'काव्य में अभिव्यज्जनावाद'

इस पुस्तक में साहित्यिक सिद्धान्तों और विवादों को लेकर सात आठ निम्न में लिखे गये हैं जिनमें थोड़ा बहुत प्रसंग अभिव्यज्जनावाद का आता है, पर जैसा पुस्तक का नाम है, इसमें अभिव्यज्जनावाद सिद्धान्त का भली भाँति विश्लेषण नहीं है और न सर्वत्र उसका प्रसंग ही। सबसे प्रथम अध्याय में सुधाशु जी ने संस्कृत काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों का परिचय दिया है। इसमें रस, अलंकार, रीति, वक्तोक्ति, अग्नि आदि का संक्षिप्त विवरण है। इस प्रसंग में देने दो एक निरीक्षण विचारणीय हैं। अलंकारों के प्रसंग में आपने लिखा है —

“भारतीय साहित्य शास्त्रियों ने, काव्यवस्तु की प्रकृति पर विचार न कर एक प्रधान विषय की अवहेलना की है। उनकी सारी प्रतिभा काव्यवस्तु के विधान में ही एतर्च हुई है। केवल स्वाभावोक्ति और भाविका से यह आभास मिलता है कि वे इस समस्या से परिचित तो थे, पर उन्होंने इस ओर विशेष ध्यान देना किसी कारण उचित नहीं माना।”

इस काव्य वस्तु की प्रकृति से तात्पर्य यदि साधारण ज्ञान से है तो काव्य कारण में काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों ने परापर इसकी चर्चा की है और इसको आवश्यक माना है।

योग यदि हमारा धर्म व्यापारिक वर्ग के लोगों का विरूपण है तो यह भी कवि सत्य में पराजय मिलता है। जो 'मुषाणु' को का यह कथन अधिक उपयुक्त नहीं मान पड़ता है। हाँ, हम व्यापारिक अनुभव या राज्य वस्तु के ज्ञान का विशेष विभाग इस काल में नहीं देखते। प्रायः दास प्रत्येक कवि अपने अनुभव के अनुसार अपनी व्यक्तिगत विवेचना प्रकट कर सकता है। राज्य के अन्याय इसकी इतनी आवश्यकता भी नहीं है। इसी प्रकार जलपाई की शम्सा और परिभाषा के प्रसंग में आने लगा है "अलखारी की गल्ला और प्रत्येक की परिभाषा के विषय में आरम्भ से ही बड़ा मतभेद रहा है। यही ज्यों साहित्यशास्त्र पर विचार होता गया, त्यों त्यों अलखारी की शम्सा और जटिलता भी बढ़ती गयी। जो अलखार, राज्य की शोभा के लिए साधन रूप में प्रयुक्त हो भी थे ही परम्परा-मूल पद्धति के कारण राज्य के साध्य बन गये।"<sup>१</sup>

इस विषय में यही कहा जा सकता है कि यह बात हिन्दी काव्यशास्त्र के लिए तो सत्य है पर मरुत के लिए ज्ञानी सत्य नहीं। साहित्यशास्त्र के विकास के साथ साथ अलखारी को शम्सा और जटिलता प्रकट हो गई, पर अलखार, साधन से साध्य नहीं हुए, बरन् सत्य तो यह है कि जल साहित्यशास्त्र के ध्वनि विद्वान्त का प्रचार हुआ तब यथार्थ में जो अलखार साध्य थे वे ध्वनि या रस के प्रकाशन के साधन बन गये। 'अभिप्रेतना और कला' के प्रसंग में मुषाणु जी ने प्रकृत सत्य और वाक्यगत सत्य का अन्तर बताया हुआ कहा है कि वाक्य विधान के लिए हम निरलङ्घन अवस्था में सत्य को बाहर नहीं निराकते।<sup>२</sup> हम कथन से-यह प्रकट होता है कि सत्य के प्रकाशन करते समय कवि उसे अलङ्घन रूप में ही रचना चाहता है, पर बात घेंसी नहीं है, जितने मुषाणु जी ने प्रकृत सत्य की सजा दी है वह बोद्धि सत्य है और वह पूर्ण नहीं है, उसकी पूर्णता कल्पनागत और अनुभूतिगत पक्षों के उद्घाटन द्वारा होती है और कवि सत्य के इन्हीं पक्षों के प्रकाशन द्वारा उसका पूर्ण स्वरूप हमारे सामने व्यक्त करता है। अतः यह अलङ्घन सत्य नहीं बरन् पूर्ण सत्य होता है।

काव्यानुभूति को अन्य अनुभूतियों से विशिष्ट बताते हुए मुषाणु जी ने लिखा है कि काव्यानुभूति में प्रेक्षणीयता का होना अनिवार्य है। अपनी अनुभूतियों को दूसरे हृदय तक पहुँचाने में हम अन्तर्मन रहे तो वह काव्यानुभूति न होकर सामान्य अनुभूति ही रा

१. 'काव्य में अभिप्रेतनावाद' पृ० ११।

२. " " " " २३।

जायगी।<sup>१</sup> इस कथन पर यदि सूक्ष्मता के साथ विचार किया जाय तो पता लगता है कि प्रेक्षणीयता का गुण अनुभूति में नहीं, वरन् प्रकाशन में होता है। अनुभूति तो बहुतों की एक सी होगी। पर उस अनुभूति का प्रकाशन सबका एक नहीं हो सकता है अतः अन्तर अभिव्यञ्जना का है। काव्यात्मक अभिव्यञ्जना और सामान्य वर्णन में यही अन्तर होता है कि प्रथम का प्रभाव सभी हृदयों पर पड़ता है, पर दूसरे का प्रमाण तब पर नहीं पड़ता। पर यह भ्रम इस कारण हुआ कि सुधाशु जी सहजानुभूति और अभिव्यञ्जना को एक मानने हैं। उनका कथन है:—“सहजानुभूति और अभिव्यञ्जना में अन्तर नहीं है। सहजानुभूति होने ही अभिव्यञ्जना प्रस्तुत हो जाती है। यह दूसरी बात है कि उसे क्यों से अलग रक्ता जाय।”<sup>२</sup> किन्तु यह बात भी समझ में नहीं आती। अनुभूति का प्रकाशन अभिव्यञ्जना होता है, जब तक प्रकाशित नहीं तब तक वह अभिव्यञ्जना नहीं हो सकती। बहुत सी अनुभूति क्यों से या अन्य प्रकाशन-प्रणाली से अलग रहती है, पर उस अवस्था तक, जब तक कि उसका प्रकाशन नहीं हो जाता उसे अभिव्यञ्जना की संज्ञा नहीं प्राप्त होती, वह अनुभूति ही कहलाती। अतः अनुभूति और अभिव्यञ्जना के बीच अन्तर मानना आनश्यक हो है। सभी सहजानुभूति भी अभिव्यञ्जना नहीं हो पाती, अतः दोनों को एक कहना ठीक नहीं।

काव्यानुभूति और रसानुभूति का भेद ‘सुधाशु’ जी ने ठीक ही बताया है। उनका विचार है कि काव्यानुभूति की स्थिति कलाकार में विशेष रूप से मानी जाती है और रसानुभूति की स्थिति पाठक या श्रोता में। पाठक या श्रोता ही रस मग्नता की अवस्था में होगा है। वह अवस्था ऐसी होती है जब मनुष्य स्वयं गतिहीन हो सकता है, पर काव्यानुभूति में प्रकाशन का काम भी चलता है अतः वह कवि से ही सम्बन्धित है, फिर भी यह भेद समझाने भर का ही है, तत्त्वतः नहीं। तत्वनः दोनों अनुभूतियाँ आनन्दायिनी हैं और भेद का स्थान दोनों के बीच नहीं है।

अलंकार भावप्रकाशन के भिन्न भिन्न साँचे हैं। अतः इसी दृष्टि से उन पर विचार किया गया है। इस दृष्टि से उनका मुख्य कार्य भावोत्तेजन में योग देना है और वर्य वस्तु से वे पृथक् हैं। वे वर्णन के दग मात्र हैं भाव नहीं हैं और न वस्तु ही। अतः अनेक अलंकार जो वस्तु से पृथक् नहीं हैं, यथार्थतः अलंकार की कोटि में नहो आते। ‘सुधाशु’ जी

१. ‘काव्य में अभिव्यञ्जनावान्’ पृ० ३४।

२. “ ” ” ” ” ३७।



ने उनकी एक लम्बी सख्या गिनाई है। उनके विचारानुसार असम, अधिन, अनुमान, असमब, उल्लेख, उदाहरण, उदात्त, काव्यार्थापत्ति, काव्यलिप्त, निश्चय, प्रत्यनीक, प्रतिषेध, परिसख्या, पर्याय, ग्रहण, भ्राति, भाविक, मुद्रा, युक्ति, लेश, लोकोक्ति, वीप्सा, विरोध, विपादन, विकल्प, विशेषोक्ति, विचित्र, विधि, व्यापान, सम, समाधि, महोक्ति, समुच्चय, सामान्य, सूक्ष्म, स्वभावोक्ति, स्मरण, सन्देह, हेतु आदि अनेक अलंकार, वस्तु या भाव से पृथक् सत्ता रखने में असमर्थ हैं।<sup>१</sup> प्रायः इनमें वस्तु अथवा भाव अपने प्रकृत रूप में ही आकर्षक है। अतः अलंकारत्व की कोई आवश्यकता नहीं और ये अलंकार इस दृष्टि से अपना उद्देश्य सिद्ध नहीं करते। अलंकारों की इतनी अधिक सख्या वृद्धि का कारण भी यही है कि उसमें वस्तु और भाव-वर्णन भी सम्मिलित कर लिया गया है।

अलंकारों के मूल में वर्णन का चमत्कारपूर्ण ढंग अन्तर्निहित है और इस ढंग को ही अलंकार कहते हैं। जहाँ पर उस ढंग का अभाव है, वहाँ पर वर्णन का प्रभाव चाहे जैसा हो अलंकार नहीं मान सकते। सुधाशुक्ल का इस विषय में निम्नलिखित कथन महत्वपूर्ण है। वे कहते हैं :—

“जिस अलंकार विधान में कल्पना की सहायता नहीं रहती उसमें अलंकार मानने या मनाने का दुःसम्भव नहीं होना चाहिए। भाव की महत्ता स्वतन्त्र रहने में ही है। कभी कभी उसे अपनी स्थिति को तीव्र रूप में प्रकट करने के लिए कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है, यही उसमें अलंकारत्व मिलता है। स्मरण, भ्रम, सन्देह, विपाद, तिरस्कार आदि हृदय की वृत्तियाँ हैं। इनमें अलंकार मानना इनके प्रकृत रूप का निरादर करना है।<sup>२</sup> सचमुच जैसा भाव हो वैसा ही वर्णन, उस वर्णन में कोई कल्पना या चमत्कार न रहने पर अलंकार के अन्तर्गत नहीं आ सकता। इसी कारण कुछ विद्वानों ने स्मरण<sup>३</sup> भ्रम, सन्देह आदि की परिभाषा ऐसी की है कि उनमें कल्पना का चमत्कार आ जाता है। तब उनमें अलंकारत्व अर्थ है, अन्यथा नहीं। अलंकार का कार्य वर्णन के प्रभाव को तीव्र करना है, अतः जहाँ वर्णन किसी भी प्रकार से ढंग की विशेषता रखता है वही अलंकार है।

१. ‘काव्य में चमत्कारप्रवाह’ पृ० ८१ ।

२. ‘काव्य में चमत्कारप्रवाह’ ,, ८६ ।

३. देविए मिथकन्धु का ‘साहित्य परिभाषा’ भ्रम, सन्देह आदि की परिभाषा, तथा दूजद का ‘कविकुञ्जसंग्रह’ ।

सुधाशु जी<sup>१</sup> प्रस्तुत के वर्णन में अप्रस्तुत का पुटाना ही अलंकार का मुख्य तत्व मानते हैं। प्रस्तुत के साथ ऐसे अप्रस्तुत को उपस्थित करना जो हमारे भाव या कल्पना का आधार है, अलंकार के लिए आवश्यक होता है। मुख्य अलंकार इसी को लेकर चलते हैं। सादृश्य या साधर्म्य का आधार ग्रहण करके ही प्रायः अप्रस्तुत का आयाजन किया जाता है। इस दृष्टि से शुद्ध अलंकार उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, प्रतीक आदि ही हैं। आधुनिक भावामिव्यजन में उपमा दो विशेष रूपों में प्रयुक्त हो रही है, एक तो मूर्त की सूक्ष्मोपमा के रूप में जिसमें स्थूल वस्तु का सादृश्य किसी सूक्ष्म और रूपहीन वस्तु से दिया जाता है और दूसरा सूक्ष्म की मूर्तोपमा के रूप में जिसमें रूपहीन, सूक्ष्म पदार्थ या भाव आदि का सादृश्य साधार और स्थूल वस्तुओं से दिया जाता है। ये दोनों ही अभिव्यजना के प्रभावशाली ढंग हैं जिन्हें आधुनिक कवियों ने अपनाया है।

सुधाशु जी ने प्रतीक और उपमान दोनों का संक्षेप में भेद बताया है। प्रतीक में सादृश्य न रहते हुए, परम्परा और रूढ़ि के तल पर हमारे विशेष प्रकार के भावोद्बोधन की शक्ति रहती है, पर उपमान सादृश्य के आधार पर ही टिकते हैं। और उनके लिए परम्परा का तल रहना आवश्यक नहीं, वे नित्य नवीन रूप में आ सकते हैं। कभी कभी कुछ उपमान प्रतीक रूप में भी आ जाते हैं पर उनका महत्व देश, काल के अनुसार बदलता रहता है। भावामिव्यजना में दोनों का महत्वपूर्ण स्थान है। इस प्रकार 'काव्य में अभिव्यजनाविवाद' पुस्तक में अभिव्यजना के कुछ आधारों और साधनों पर ही विचार हुआ है, उसका पूर्ण विवेचन नहीं है।

### 'जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त'

लेखक ने इस पुस्तक में यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि जीवन के तत्त्वों और काव्य के तत्त्वों का घनिष्ठ सम्बन्ध है। काव्य की प्रेरणा, प्रकृति और प्रवृत्तियाँ जीवन द्वारा ही निश्चित हुमा करती हैं। लेखक ने दश अध्यायों में अपने अध्ययन को स्पष्ट किया है। छ अध्यायों में सम्बन्ध निरूपण का प्रयत्न है। सातवें में लय और छंद का वर्णन है और आठवें, नवें और दसवें में यात्रा में उनको स्वाभाविक काव्य प्रवृत्ति और कवियों के विश्लेषण द्वारा प्रमाणित करने का प्रयत्न है। काव्य पर उन्नी व्यापकता और सूक्ष्मता के साथ विचार किया गया है। प्रथम अध्याय, भाव विन्यास और जीवन पर है इसमें लेखक ने जीवन के मूल दो भावों, सुख दुःख को माना है। इन्हीं भावों से

राग और द्वेष वृत्तियों की उत्पत्ति होती और जो घरे घरे आश्रय और आलम्बन की विविधता के परिणामरूप अनेक भावों का रूप ग्रहण करती है। जीवन में तो ये दो तत्व हैं ही, साहित्यशास्त्र में भी रस-वृद्धि इन्हीं दो तत्वों पर निर्भर करती है। श्री मुंशांशु जी ने लिखा है कि विशिष्ट के प्रति राग, सम्मान हो जाता है, समान के प्रति, प्रीति और हीन के प्रति क्रूरता और इसी प्रकार द्वेष भी विशिष्ट के प्रति भय, सम्मान के प्रति क्रोध और हीन के प्रति दर्प का रूप ग्रहण करता है।<sup>१</sup> जीवन में अनेक भावों का दिग्दर्शन तभी सम्भव है जब कि उसको काफी दूर तक गतिशील दिखाया जाय। जीवन के यथार्थ और स्वामाविक रूप के बिना मनुष्य के हृदय में भावों का आन्दोलन नहीं होता। भाव की सफलता काव्य में तभी होती है जब वह सामान्य जीवन को स्पर्श करता हुआ चलता है।<sup>२</sup>

मुंशांशु जी ने जहाँ, अपने इस विचार-द्वारा कवि को सामान्य जीवन से स्पर्श करते हुए भाव-विन्यास उपस्थित करने की आवश्यकता यनाई है वहीं उन्होंने इसको भी स्पष्ट कर दिया है कि कवि का विशिष्ट कार्य क्या है। जन साधारण मनुष्य के वास्तव जगत् का ज्ञान रखते हैं उसके सौन्दर्य का उपयोग भी करते हैं, पर कवि का काम साधारण जनो के उसी अनुभव और ज्ञान की नींव पर मनुष्य और जगत् की अन्तर्प्रकृति के सौन्दर्य को सामने रखना है। कवि रूप-सौन्दर्य के साथ गुण-सौन्दर्य का भी चित्रण करता है।<sup>३</sup> अतः कवि के दोनों कर्म जीवन में ही प्रेरणा पाते हैं। रस-वर्णन में अनुभावों का जो निरूपण होता है वह भी एक प्रकार से मनुष्य के कर्म-विधान के अन्तर्गत है। कर्म में धर्म का दृढ़ हाथ रहता है और धर्म सम्बन्धी दृष्टिकोण में पूर्व और पश्चिम की धारणाओं में अन्तर है इसी कारण कर्म में, और अन्त में जीवन के प्रति दृष्टिकोण में भी अन्तर हो जाता है। दृष्टापूर्वक कर्म नियोजन ही जीवन है। भाव और विचार से जीवन की सत्ता पृथक् नहीं है।<sup>४</sup> अतः भावों की सच्चाई और सत्यनिष्ठा के साथ कर्म करनेवाला व्यक्ति सच्चा जीवन बिता सकता है, जब कि प्रतिभावान व्यक्ति भी इनका उपयोग न करने पर सच्चे जीवन का आनन्द प्राप्त नहीं कर सकता। अतः कवि को प्रतिभा-सम्पन्न होने की अपनी

१. 'जीवन के साथ और काव्य के सिद्धान्त' पृ० ६।

२. 'जीवन के साथ और काव्य के सिद्धान्त' ,, ८, ९।

३. ,, ,, ,, ,, १०।

४. ,, ,, ,, ,, १३।

आवश्यकता नहीं, जितनी भावों की सच्चाई के साथ, सच्चे और उच्च जीवन के परिचय की। प्रेमचन्द में उतनी प्रतिभा नहीं मिलती जितनी सच्चे जीवन का अनुभव। यही भावों की सच्चाई काव्य में यथार्थ प्रभाव उत्पन्न कर सकती है। जीवन सुख दुःखमय है। अतः काव्य में भी यथार्थ में किसी एक भाव को ही चित्रण पर प्रभाव नहीं डाला जा सकता है। भी मुधाशु जी का कथन है कि :—

“जीवन के साथ विपाद का सम्बन्ध उतना ही गहरा है जितना आनन्द का। काव्य का आनन्द जीवन का स्वार्थ है, परन्तु यह स्वार्थ, परमार्थ की परिधि के भीतर रहता आया है। स्थायी आनन्द वृत्ति जन जगत् और जीवन के किसी प्राधार को पाकर जाग्रत् होती है तब प्रफुल्लता होती है और विपाद वृत्ति में भुँभलाहट”<sup>१</sup> अतः दोनों भावों का वर्णन आवश्यक है। इस प्रकार हमारे काव्यगत भावों का जीवन की यथार्थता से बड़ा गहरा सम्बन्ध है।

भावों का जीवन से सम्बन्ध है और भावों का काव्य से भी। मानव जीवन एक सामाजिक जीवन है। अतः यदि काव्य का जीवन से सम्बन्ध है तो उसका समाज से भी सम्बन्ध होना आवश्यक है। इस विचार को स्पष्ट करते हुए लेखक ने प्रतिपादित किया है कि काव्य की उपयोगिता और आनन्द ही समाज के साथ है। इसके साथ ही साथ हमारे जितने भी भाव हैं वे सब समाज पर ही अवलम्बित हैं। क्षमा, क्रोध, उत्साह, कष्ट, प्रेम आदि भाव मनुष्य में स्वाभाविक होते हुए भी उनकी सत्ता समाज में ही प्रकट होती है और समाज में ही उनका पोषण होता है।<sup>२</sup> अतः काव्य का जीवन से पूर्ण सम्बन्ध है। काव्य-प्रकृति का जीवन के वातावरण से भी सम्बन्ध है क्योंकि किसी भी व्यक्ति या समाज के गुणों या अङ्गुणों अथवा उसके प्रति भावों के प्रकाशन के लिए, साधन और उपकरण के रूप में आसपास का वातावरण भी महत्व रखता है। किसी को भला, बुरा, महात्मा या दुरात्मा कह देने से ही काम नहीं चलता। उसे सिद्ध करने के लिए पूरी परिस्थिति का चित्रण आवश्यक है अतः काव्य की प्रकृति का विस्तार जीवन के यथार्थ वातावरण में ही होना सम्भव है।

परन्तु इसके साथ ही साथ हमें इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि यद्यपि जीवन का काव्य से अनिवार्य सम्बन्ध है फिर भी सब का सब जीवन काव्य में नहीं उतर सकता।

१. ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० २०।

२. “ ” ” ” ” २२।

काव्य ने विशिष्ट दृष्टिकोण के अनुसार, आवश्यक चरित्र के विकास का ध्यान रखकर जुटाई गई परिस्थितियों के अनुसार, काव्य बहुत कुछ जीवन की बातें छोड़ देगा और बहुत कुछ उससे चुन लेगा। यह चुनाव, हमारे विशेष भावों के सहारे प्रतीति और कल्पना क्रिया करती है। पर यह चुनाव होगा मानवजीवन से ही, उसके बाहर नहीं।

इसके पश्चात् लेखक ने इस बात पर विचार किया है कि आत्मभाष का काव्य विधान के अन्तर्गत क्या स्थान है? जीवन का काव्य से सम्बन्ध है और आत्मभाष तो कवि का सबसे अधिक परिचित जीवन का अंश है। अतः वह तो काव्य में रहेगा ही और उसका होना लेखक के इस सिद्धांत को और भी स्पष्ट करता है कि काव्य का जीवन से अनवरत और अनिवार्य सम्बन्ध है। लेखक का विश्वास है कि सृष्टि में तत्त्व की जो व्यापक सत्ता है वही काव्य में कवि की रहती है।<sup>१</sup> वह व्याप्त तो है पर्यं पर्यं में पर वह भी लक्षित नहीं होना। यह बात सत्य है पर बहुत कुछ द्रष्टा पर निर्भर करती है, जो यथार्थ द्रष्टा है वे कवि को भी इसी प्रकार ढूँढ़ लेते हैं जैसे तत्त्वदर्शी सृष्टि के बीच ईश्वर को। इसी प्रसंग में लेखक ने काव्य के उद्देश्य की ओर भी सचेत किया है। वह कहता है कि कवि अथवा कलाकारों से हम ज्ञान प्राप्त नहीं करते हैं, बल्कि उनसे तो हम शक्ति ग्रहण किया करते हैं, प्रेरणा प्राप्त करते हैं। हमारे हृदय के अन्तर्गत छिपे हुए शक्ति के अर्द्ध विकसित अंगुरों को प्रस्तुत कर देना सच्चे कलाकार का काम है।<sup>२</sup> काव्य से हम शक्ति प्राप्त कर आत्मविकास कर सकते हैं। केवल ज्ञान सूचना मात्र है।

इस प्रकार लेखक की दृष्टि में काव्य का स्थान ज्ञान से ऊँचा है। सम्भव है कि इस निर्णय से सभी सहमत न हों, क्योंकि प्रायेण काव्य में उस शक्ति को विकास देने की सामर्थ्य नहीं मिलती जो ज्ञान से ऊँची कही जा सके। अतः या तो अभी तक के काव्य को बदलना पड़े या काव्य की इस परिभाषा को, पर ज्ञान तो सत्य है ही कि काव्य में ये गुण होने से वह उत्कृष्ट और महत्वपूर्ण हो जाता है। आत्मभाष और काव्य विधान का एक और सम्बन्ध दिखाने हुए मुधाशु जी ने लिखा है कि 'कलाकार पस्तुत उन दृश्यों का चित्रण नहीं करता, प्रत्युत अपने हृदय की उन शक्तियों का

१. 'जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त' पृ० ४४।

२. 'जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त' ,, ४५।

विश्लेषण करता है जो उन दृश्यों के योग से उत्पन्न होती हैं।<sup>१</sup> अतः दृश्यों के चित्रण में भी कवि की आत्मभावना प्रधान है। दृश्य तो सभी के देखे होने हैं, पर कवि की विशेष दृष्टि से, उसके उन दृश्यों के प्रति विशेष भाव से जहाँ पर दृश्यों का दर्शन करते हैं वहाँ पर कवि का भाव भी समझते हैं। अतः काव्य में आत्मभाव की उपस्थिति ही वर्णन या चित्रण में एक नवीनता और ताजगी भर देती है। तीसरी बात इस प्रसंग में यह है कि हम सूचना या नवीन अनुभव को तुरन्त व्यक्त नहीं कर सकते, भाव के रूप में पकने के लिए कुछ समय की आवश्यकता होती है, बुद्धिग्राह्य विषय को भाव रूप बनाने में कुछ समय लगता है।<sup>२</sup> वस इसी बीच में काव्य के अन्तर्गत आत्मभाव का समावेश होता है। हम सम्बन्ध में इतना और ध्यान रखना चाहिए कि यह समय ऐसा ही होना है जैसा अचार उठने का जिससे अधिक समय पर वह भाव फिर विलीन हो जाता है और जिसके पहले उसका सुन्दर रूप नहीं बन पड़ता। नवीन सूचना या अनुभव, भावगत काव्यात्मक रूप ग्रहण करने पर परिस्थिति, अवसर और समय के अनुकूल शिर उठाते हैं और वही उनके प्रकाशन का उपयुक्त समय होता है। ये तीनों बातें जिससे कि काव्य-निधान में आत्मभाव की सत्ता प्रकट होती है, यह सिद्ध करती हैं कि काव्य-जीवन से अन्तरिक रूप में भी सम्यन्धित वस्तु है, केवल बाह्य रूप में ही नहीं।

चतुर्थ अध्याय में लेखक ने काव्य के रस का सम्बन्ध मन के ओज के साथ दिखाया है। सुषाणु जी की धारणा है कि मनुष्य को काव्यगत आनन्द, मन के ओज के अनुसार ही मिला करता है। इसीलिए मन की ओजपूर्ण अवस्था में काव्य का आनन्द अधिक और हीन अवस्था में कम मिलता है। काव्य का पाठक यह समझता है कि आनन्द उसे काव्य से मिला रहा है, पर मिलता उसे अपने ही मन के ओज से है।<sup>३</sup> हाँ, इस सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि मन के ओज को जाग्रत करने की क्षमता काव्य में अवश्य होनी चाहिए। लेखक के अपने विश्लेषण के अतिरिक्त इसे हम इस रूप में समझ सकते हैं कि जैसे, अग्नि, ईंधन के अनुसार ही प्रज्वलित होती है। प्रज्वलित अग्नि की प्राथमिक आवश्यकता है, पर ज्वाला को प्रज्वलित रखने के लिए ईंधन की आवश्यकता है, उसी प्रकार काव्य की अग्नि के लिए मन के ओज का ईंधन आवश्यक है। इसको

१. 'जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धान्त' पृष्ठ २६।

२. " " " " " " " " ६४।

३. " " " " " " " " ७१।

और टीस का देकर हम क्या सकते हैं कि राज्य की दीपशिखा के लिए मन के योज का मधुर स्नेह वादनीय है। अतः आनन्द मन के योज के कारण है। राज्य में आनन्द भरा नहीं रहता। काव्य हमारे अन्तर्गत आनन्द को जाग्रत करता है। यदि काव्य में आनन्द हो तो एक ही राज्य को पढ़कर सदा आनन्द प्राप्त कर लिया जा सके पर ऐसी बात नहीं है। एक या दो बार के पश्चात् उस काव्यखण्ड में मन के योज को उद्वेगाने को यह क्षमता नहीं रहती। मन के योज के साथ काव्य के रस को सम्बन्धित करके लेखक ने अपने इस सिद्धान्त को कि 'जीवन और काव्य का सम्बन्ध है' पुष्ट किया है।

इस सम्बन्ध में यह भी मन्त्र है कि जिससे पास मन का योज अधिक होगा उसको काव्य का आनन्द अधिक मिल सकेगा। मन के योज को संचित करने के लिए शान्ति, विश्राम और शक्ति की आवश्यकता है। बिना विश्राम के मन का योज व्यय होता रहता है, और बिना शक्ति या परिश्रम के उत्तका अर्जन नहीं होता। परिश्रम की आवश्यकता एक रसता को दूर करने के लिए भी है। सौंदर्य क्षण क्षण नवीन होता है अतः इस नवीनता को ग्रहण करने के लिए एक सा विलासी जीवन समर्थ नहीं होता है और न इसी प्रकार अत्यधिक परिश्रमशील जीवन ही। अतः दोनों का ही ध्यान रखना आवश्यक है। नवीनता लाने के लिए काव्य में वैचित्र्य या चमत्कार की आवश्यकता पड़ती है। जगत के सत्य को कुछ विचित्र रूप में व्यक्त करके भी नवीनता या चमत्कार उपस्थित किया जाता है। पर काव्यगत इस चमत्कार का महत्व तभी तक रहता है जब तक कि वह पाठक या श्रोता के हृदय में सत्य की प्रतीति उत्पन्न कर सकेता है। अतः इस विषय में लेखक का निरीक्षण उदा गुन्दर है। यह कहता है :—“काव्य और चमत्कार दोनों में प्रतर है और वह अंतर इस प्रकार स्पष्ट किया जा सकता है कि काव्य को एक प्रतीति के रूप में लेकर हम विमुग्ध रूप से मौन हो जाते हैं, किन्तु वैचित्र्य या चमत्कार ने मग्न हम अपना मौन भंग कर 'वाह वाह' कह उठते हैं।”

यहाँ पर इतना मानना चाहिए कि चमत्कार और 'वाह वाह' के साथ भी जर काव्य का प्रभाव रहता है तब तन्मयता भंग नहीं होगी, पर केवल 'वाह वाह' में तो अवश्य ऐसी क्षमता नहीं रहती। उसका उद्देश्य तो आश्चर्ययुक्त करना ही है।

१. यह निष्कर्ष यथार्थ में इस सिद्धान्त से सम्बन्ध रखता है जिसमें कि अमित्रवर्ग के आधार पर विद्वानों ने माना है कि रसास्वादन हमारे भीतर उत्पन्न वासनाओं को उद्वेगाने पर होता है।

सुधाशु जी का इस विषय में रसवादी दृष्टिकोण ही है, क्योंकि वे काव्य का उद्देश्य केवल मनोरंजन नहीं मानते बल्कि मनोरंजन को वे काव्य का साधन मात्र मानते हैं।<sup>१</sup> उनके विचार से काव्य का अन्तिम उद्देश्य जगत् के साथ मानव हृदय का सामंजस्य स्थापित करना है। इस दिशा में मनोरंजन का अपना महत्व है। वह काव्य ने पाठक को एक आकर्षण उपस्थित करता है और उस भाव भूमि पर पहुँचा देता है जहाँ से तादात्म्य सम्भव है। अतः काव्य में महत्व होने हुए भी उसे उद्देश्य के रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता।

‘काव्य का अर्थः बोध’ नामक प्रसंग में ‘सुधाशु’ जी ने काव्य में बुद्धि की अप्राप्तता और हेत्वाभास में महत्व पर विचार किया है।<sup>२</sup> बुद्धि की अप्राप्तता होने पर भी हम काव्य में कुछ स्थल रमणीय लगते हैं। तर्क या विचार की दृष्टि से जिनमें कोई तर्क नहीं होता, उनमें काव्यगत प्रभाव है। इसी प्रसंग में उन्होंने प्राचीन साहित्याचार्यों के व्यंग्यार्थ और लक्ष्यार्थ से वाच्यार्थ को अधिक सरस माना है। इसमें वह यह प्रतिपादित करते हैं कि व्यंग्यार्थ से या लक्ष्यार्थ से जो अर्थ-ग्रहण होता है वह उतना रमणीय नहीं होता, जितना वाच्यार्थ। यह बात सत्य है पर इसमें प्राचीन आचार्यों का मत सहित नहीं होता, जो कहते हैं कि व्यञ्जना में अधिक रमणीयता होती है, अभिधा में कम। यहाँ पर उनका तात्पर्य है वह अभिधा जिसमें कोई व्यञ्जना या लक्षणा न हो। व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ का तात्पर्य वह वाच्यार्थ नहीं जो व्यञ्जना को स्पष्ट करके प्राप्त होता है, बल्कि वह व्यंग्य अर्थ है जो अभिधा के साथ सम्यक् ही सचेत रूप में निश्चिन्त रहता है। स्पष्ट करने या खोलकर रख देने पर तो वह वाच्यार्थ से अधिक मूल्यवान् नहीं रह जायगा। अतः लक्षणा और व्यञ्जना में अधिक रस होता है। वह वाच्यार्थ अधिक आनन्ददायी है जिसमें लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ छिपा हुआ है। हेत्वाभास की रमणीयता तो स्वयं सिद्ध है ही। हेतुत्प्रेक्षा अलङ्कार का सौन्दर्य ही यही है। बुद्धि-द्वारा हेतु चाहे अप्राप्त हो, पर इस काल्पनिक अहेतु में हेतु का सम्बन्ध काव्योक्ति को

१ ‘जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ ७१, सुखना कीजिए —

केवल मनोरंजन न कवि का कर्म होना चाहिए।

उसमें उचित उपदेश का भी भर्म होना चाहिए ॥

—मैथिली शरण गुप्त।

२. ‘जीवन के सत्य और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० ८२, ८३।



रमणीय अवरुण पा देता है। जायसी में हमें इसके अनेक उदाहरण मिलते हैं। इस प्रसंग में सुधाशु जी की यह धारणा भी सत्य है कि बला में कल्पना चाहे भले ही हो पर स्पष्टता अवश्य होनी चाहिये।

काव्य की प्रेरणा के सम्बन्ध में विचार करते हुए सुधाशु जी ने यह सिद्ध किया है कि काव्य की प्रधान प्रेरणा, आत्मसुख या आत्मविस्तार है। काव्य के जो अन्य अनेक द्रव्य संस्कृत कवियों ने माने हैं<sup>१</sup> उन सबके मूल में भी प्रधान रूप से यही आत्मसुख की ही भावना विद्यमान है। उनका कथन है कि यश, कीर्ति, प्रशंसा के आवरण के नीचे मनुष्य की सुखलिप्सा छिपी हुई है।<sup>२</sup> यथार्थ की अनिव्याप्ति ही प्रशंसा है। अपनी प्रशंसा, यश और कीर्ति आदि में आत्मसंतोष की भावना है। इसी प्रकार द्रव्यप्राप्ति के अन्तर्गत भी आत्मसुख और आत्मविस्तार की भावना छिपी हुई है, क्योंकि धन की प्राप्ति आत्मसुख के एक साधन के रूप में ही अभिप्रायणीय है। आत्मविस्तार की भावना के भीतर आत्मसुख ही रहता है। क्योंकि काव्य में आत्मविस्तार को भावना प्रमुख है। “काव्य में मनुष्य अपने आत्मविस्तार के द्वारा समस्त मानवता को एक सामान्य कोटि के भीतर लाता है।... साधारणीकरण का यही काव्यगत तात्पर्य है।”<sup>३</sup> इस आत्मविस्तार की भावना की ही सिद्धि में कवि सम्पूर्ण प्रकृति, विश्व और प्राणियों में तादात्म्य ग्रहण करता है। इस सम्बन्ध में लेखक की धारणा यही स्पष्ट है। उसका कथन है —“काव्य जीवन प्रकृति का अन्तर्दर्शन है, उसकी अनुभूति है। यह अनुभूति कोई भावुकता जन्य स्फूर्ति नहीं, न कोई आध्यात्मिक कल्पना है बल्कि अत्यन्त मानव जीवन के व्यक्तित्व की अनुभूति है।”<sup>४</sup> अतः काव्य की इस धारणा के अनुसार आत्मविस्तार की भावना कवि की प्रमुख भावना है। पर उसके भीतर भी, इस आत्मविस्तार के रूप में काव्य प्रेरणा के भीतर भी, प्रधान कारण आत्मसुख है। इस को गोस्वामी जी ने ‘स्वान्तस्सुखाय’ कह कर व्यक्त किया है। पर यहाँ भी एक प्रश्न उठ सकता है कि काव्य

१ “काव्यं यशसेऽर्पकृते व्यवहारनिदे शिवेतरपतये।

सद्य परनिवृत्तये, कान्तासमिततयोपदेशयुजे ॥

—सम्मट, काव्यप्रकाश।

२ ‘जीवन का सत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ १२८।

३. ” ” ” ” पृष्ठ ३८।

४ ” ” ” ” पृष्ठ १०२।

के भीतर परान्तस्सुग और जनहित की भावना जो रहती है, उसका क्या रहस्य है ? सुधाशु जी के विचार से यह जनहित भावना, करुणा, दया, सहानुभूति आदि की भावना भी स्वान्तस्सुगय का ही रूप है। दूसरों के दुःख को देखकर हमारे भीतर जो संवेदना जाग्रत होती है उसको दूर करने के लिए ही, उम संवेदना के कष्ट से मुक्ति पाने के लिए ही, हम दूसरों पर करुणा, दया या उपकार आदि करते हैं। अतः जनहित में भी आत्मपरितोष ही है। इस आत्मसुख का आत्मविस्तार के साथ लगाव है, जब कि अन्य स्वार्थों के साथ जो जनहित विरोधी हैं, आत्म विस्तार का नहीं, वरन् आत्मसंकोच का सम्बन्ध है। अतः काव्य की मुख्य प्रेरणा आत्मविस्तार के साथ आत्मसुख की भावना है।

‘लय और छंद’ के प्रसंग में सुधाशु जी ने आजकल की मुक्तछंद या छंदमक्ति की प्रवृत्ति पर प्रकाश डाला है और इस सम्बन्ध में उनका विचार है कि छन्द चाहे जितने नहीं हों या नए रूप धर कर आँ, कविता से लय का खलिदान नहीं किया जा सकता। अनेक छन्द, जीवन के स्वाभाविक उल्लास और विषाद की गति और स्पन्दनों के साथ चलते हैं। हमारी यथार्थ भावनायें भी जिन स्वाभाविक छन्दों में अपना प्रभावपूर्ण प्रकाशन प्राप्त करती है, कवि का काम उन्हीं स्वाभाविक छंदों को ढूँढना है, छंदों को तिलाजलि देना नहीं। स्वच्छन्दता और मुक्ति का जहाँ तक प्रश्न है, वहाँ तक तो प्रत्येक प्रकार के प्रकाशन में कहीं व्याकरण का, कहीं गति का, कहीं एक और कहीं दूसरा बन्धन तो रहता ही है, पर वही अभ्यास या अनुभूति द्वारा सुनिर्धाजनक हो जाता है। कवि की प्रतिभा का भी निर्णय उपयुक्त छन्द के चुनाव और उससे स्वाभाविक निर्वाह में हो जाता है। छन्द में प्रकाशन की स्वाभाविक शक्ति होती है, उससे लिए पिंगल का ज्ञान या छन्द के लक्षण ज्ञान की आवश्यकता नहीं। छन्द के विषय का सहज ज्ञान ही प्रयोग में लाकर स्वच्छन्दता का परिचय दिया जा सकता है। छन्द का सम्बन्ध जीवन की मनोवृत्तियों से है और उन्हीं का स्वाभाविक ज्ञान कवि को होता है। हाँ, छंद का उपयोग पांडित्य-प्रदर्शन के लिए करना और छन्द निर्वाह के लिए भाषों की हत्या करना, हाणिप्रद है। छन्द जीवन की स्वाभाविक गति से सम्बन्ध रखता है। उसकी कृत्रिमता उठाने से बनती है, अन्यथा नहीं। सुधाशु जी का इस विषय में निम्नांकित निष्कर्ष वर्तमान काव्य के हेतु बड़ा ही स्वास्थ्यकर है —

“महाकाव्य में भिन्न भिन्न प्रकार के छन्दों के व्यवहार की जो परिपाटी है वह कवि के पांडित्य-प्रदर्शन के लिए नहीं, प्रत्युत जीवन व्यापी भिन्न भिन्न भाव विचार की

अभिधक्ति को अनुसृत मार्ग देने के लिए। तब और सुन्दर के सारे सामान्य पर विचार कर यदि उनका प्रयोग किया जाय, तो उसमें वाक्य की आयु और शक्ति बढ़ती है और कवि को अनुसृत कीर्ति प्राप्त होती है।<sup>१</sup>

इस प्रकार जिने भी वाक्य के उपकरण हैं सभी का जीवन से सीधा सम्बन्ध है। प्रागयी जीवन के स्वाभाविक गान हैं जो बिना प्रयास कठों से निरगलित हुए हैं। उनमें अन्तर्गत वाक्य के विद्यमान तत्व यह सिद्ध करने हैं कि वाक्य जीवन का ही प्रकाशन है और कुङ्कुमही। प्रागयी सम्भवतः जातीय आशुकिम्बु है जो भाव की उमर में रहा है। प्रागयी हृदय की वाणी है, जीवन के उत्साह और वेदना की मधुर धारा है। इस जीवन के स्वाभाविक उद्गारों में ही भारतीय जीवन का सार्थक दर्शन होता है। कलागीतों में उस जीवन के उद्भूत सस्कृत, शिष्ट और रूढ़ रूप ही देखने को मिलते हैं। पर उन गीतों की प्रवृत्तियाँ भी यह सिद्ध करती हैं कि वाक्य जीवन को छोड़कर सफल नहीं।

कलागीत की प्रवृत्तियों पर विचार कुछ अधिक विस्तार के साथ है। ऐतिहासिक दृष्टि से देखने पर सबसे पहली प्रवृत्ति जो कलागीतों में अभिन्यक्त है वह युद्ध और प्रेम। यह एक साथ भी है और युद्ध और प्रेम दो अलग अलग प्रवृत्तियों के रूप में भी है। पीर गाथा युग के आगे युद्ध की प्रवृत्ति की परिस्थिति अधिक अनुकुल न रह गयी। यद्यपि इस प्रवृत्ति का प्रकाशन हमें रीतिकाल में भी यत्र तत्र मिलता है जिसमें प्रेम की प्रवृत्ति का विकास हुआ। भक्तिकाल में इस प्रवृत्ति को अलौकिक आलम्बन प्राप्त हुए और निगुण और सगुणवाद के रूप में कलागीतों को अपने पूरे प्रकाशन का अवसर मिला। रीतिकाल में फिर लौकिक आलम्बन साग चले और नायिका प्रेम प्रमुख धारा रहा। इसके अन्तर्गत स्त्री, प्रमुख रूप से गीतों का आधार रही। यद्यपि सगुण भक्ति धारा के साथ साथ सामाजिक और उसकी परम्परा के कारण कृष्ण का भी नाम है, पर सामान्यतः कृष्ण और राधा का लेकर भी नायक नायिकाओं का ही वर्णन रहा, नायिका का विशेष रूप में। स्त्री को पुरुष ने अनेक भावनाओं के रूप में देखा अतः उसी का विशेष वर्णन है। इस विषय को स्पष्ट करते हुए सुधाशु जी ने लिखा है कि—

“एक स्त्री शब्द ही ऐसा है जो अपनी मूल अर्थ स्थिति में है, अन्यथा इसके जितने

१. ‘जीवन के तत्व और वाक्य के सिद्धान्त’ पृ० १०३।

२. ‘जीवन के तत्व और वाक्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ १०५।

भी काव्योत्पत्ति पर्याय या समानार्थक शब्द हैं सब पुरुष की भिन्न भिन्न भावनाओं के चोतक हैं। पुरुष की सौन्दर्य लिप्सा ने स्त्री को सुन्दरी, रमण प्रवृत्ति ने रमणी, कामना ने कामिनी, प्रेम ने मिया, प्रेमिका या प्रणयिनी, विलाग ने विलागिनी बनाया ...इन शृङ्गारिक रूपों के अतिरिक्त, गंभीर काव्यों में उसकी गंभीर प्रकृति का विधान भी धर्म-संगिनी, जाया, महिना, देवी, गृहिणी, आर्या आदि के रूप में किया गया है, लेकिन शृङ्गारिक कवियों की स्त्री के इन रूपों को देगने की क्षमता न थी।<sup>१</sup> स्त्री को पुरुष गनेक भावनाओं से देगता है, पर रीति काल में उसे प्रायः विलास और प्रणय भावनाओं से ही देगा गया। अतः यही अभिव्यक्ति हमें देगने की मिलती है।

प्रकृति का रूप अनेक कलागीतों में उद्दीपन के रूप में ही रहा। वर्तमान काल में भी यन्त्रि आलम्बन के रूप में प्रकृति की ग्रहण किया गया है नर भलीभाँति नहीं क्योंकि इसी के साथ छायावादी अस्पष्ट शैली ने उसको और भी विभिन्न रूप दे दिया। अतः प्रकृति का आत्मविभोर कर देने वाला रूप हमें प्राप्त नहीं हो सका। छायावाद की प्रवृत्ति भी कलागीतों के सम्बन्ध में बड़ी महत्व की है। विषय की दृष्टि से तो प्रायः प्रकृति और प्रिय ही छायावाद के क्षेत्र में निचरण करते हैं, पर शैली की सूक्ष्मता, मनो-वैशानिकता, भावुकता आदि विशेषतायें अस्पष्टता और वर्णन की विश्वरसता के साथ भी प्रिय लगीं। छायावाद की प्रकृति पर विचार करते हुए सुधाशु जी ने लिखा है :—

“छायावाद की काव्यवस्तु अशेष और अव्यक्त की भाँकी लेने के अतिरिक्त जीवन के किसी दूसरे क्षेत्र में प्रसारित नहीं हो सकी। वस्तु विन्यास की विश्वरसता, रमणीय-कल्पना, चित्रविभिन्न लाक्षणिक वैविध्य ही उनका साध्य रहा। विभाव पक्ष का आभास ऐसी कविताओं में अस्पष्ट ही बना रहा।”<sup>२</sup>

आधुनिक कालीन कलागीतों की राष्ट्रीयतामूलक प्रवृत्ति भी है जिसका कोई भी रूप प्राचीन काव्य में नहीं मिलता। राजभक्ति, देशभक्ति, स्वतंत्रता, क्रांति, विप्लव आदि की भावनाओं ने इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत अपना विकास पाया है। अतः इसका भी अपना और प्रमुख महत्व है।

इसके अतिरिक्त छायावादी शैली पर आध्यात्मिक सकेतो को लेकर रहस्यवादी प्रवृत्ति भी कलागीत का एक अंग बनकर आई है, पर इसका एक रूप हमें भक्ति युग में देखने

१. ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृष्ठ २२३।

२. ‘जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त’ पृ० २३६।

को मिल जाता है। आन कल का रहस्यवाद उठन कुछ उसका आखी है। रहस्यवादी प्रवृत्ति, काव्य की दृष्टि से महत्वपूर्ण तो है पर सुगव्यापी भावनाओं से आजकल उगका सम्बन्ध टूट सा रहा है। अन प्रगतिशीलता का नाम देकर आजकल व्यापक भावनाओं और जीवन को काव्य का विषय बनाकर कलागीनों की भृष्टि हो रही है। इसमें मुख्य धारा, मानवता के प्रति, दलितों, पीड़ितों और कृषकों के प्रति विशेष रूप से सहानुभूति की है। काव्य का आदर्श, प्रसिद्ध पुरुष, राजा, धनिक या महापुरुष न होकर जनसाधारण हो रहा है। पर इस प्रवृत्ति का कलात्मक रूप अभी विशेष निम्न नहीं पाया। प्रगतिवादी आदर्श से यथार्थ को विशेष महत्व देता है। अतः ऐसी दशा में यह प्रवृत्ति तो हमी निष्कर्ष पर हमें प्रतिष्ठित कर ही देती है कि काव्य का जीवन से अनिवार्य सम्बन्ध है।

इस प्रकार लुधाशु जी ने इस पुस्तक में अपने सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। प्रतिपादन की प्रणाली विशेष तब सगत नहीं, पर उनके दृष्टिकोण को ठ ठ निकालना कठिन भी नहीं है। पुस्तक ने निम्न एक दूसरे से स्वतन्त्र से लगते हैं। एक का दूसरे से सम्बन्ध स्पष्ट नहीं है। प्रत्येक निम्न अपनी नवीन भूमिका लेकर उठता है और समाप्ति के साथ दूसरे के प्रारम्भ का सूत्र नहीं देता। पीछे का वारतम्य नहीं। पर यह सिद्धान्त सभी निम्नों में व्याप्त है कि काव्य के सिद्धान्त जीवन के तत्वों पर आश्रित हैं।

---

## पंचम अध्याय

# कवियों की स्वच्छन्द रचनाओं में प्राप्त काव्यादर्शों का अध्ययन

## १. पूर्वकालीन कवियों का काव्यादर्श

वर्तमान काल में आलोचना के ग्रन्थों में ही काव्य-सम्बन्धी विचारों को देखने का हमारा अभ्यास पड़ गया है, किन्तु कभी कभी कवि की कविता में ही उसका काव्यगत आदर्श एवं विचार छिपा मिल जाता है। हिन्दी साहित्य में कविता से अलग आलोचना आधुनिक काल की देन है। इस प्रकार के केवल आलोचना सम्बन्धी लेख हमें पुराने साहित्य में अलग नहीं मिलते हैं, किन्तु जहाँ तहाँ उड़े बड़े कवियों के काव्यग्रन्थों में ही ऐसे कथन देगने को मिल जाते हैं जो उनके काव्य सम्बन्धी आदर्शों को प्रगट करते हैं। छोटे उड़े सभी लेखकों की कविता से ऐसे काव्य छोटना उड़ा कठिन काम है और फिर सभी में कोई नवीनता भी मिलने की सम्भावना नहीं। परन्तु उड़े बड़े कवियों की कविता से उनका काव्य-सम्बन्धी तथा कलापरक आदर्श खोजना काव्य के स्वभाव की परग के लिए आवश्यक है। उसका महत्व हिन्दी काव्यादर्शों के विकास के अध्ययन में तो और भी अधिक है। जैसा कि कहा जा चुका है इससे लिए कवियों की रचनायें भी वैसे ही महत्व की हैं जितनी उन पर की गयी आलोचनाएँ।

हिन्दी के पूर्ववर्ती काव्य में कविता का आदर्श या तो धार्मिकता से भरा हुआ है या वीर पुरुष और राजा महाराजाओं की प्रशंसा से और उसका कला-सम्बन्धी आदर्श संस्कृत काव्य या संस्कृत काव्यशास्त्र है। वीरगाथा युग की कविता राजाओं की वीरता की प्रशंसा तथा उनके शूराखि क्रियानलाप से ही भरी है और उसकी पद्यन-पद्यति पर रामायण, महाभारत एवं संस्कृत के काव्यशास्त्र तथा कवि शिक्षा के ग्रन्थों का प्रभाव

है। महाभवि चन्द्र का 'पृथ्वीराज रासो' ऐसा ही ग्रन्थ है और ग्रन्थ 'रासो' भी इसी पथ के अनुसरण करने वाले हैं। चन्द्र 'पृथ्वीराज रासो' के प्रथम समय ( ३६ वें छन्द ) में लिखते हैं —

“उक्ति धर्मं, विज्ञानस्य । राजनीतिं नय रस ।

पद्भाषा पुराण ध । पुराण कथित मया ॥”

इस उद्देश्य से स्पष्ट है कि 'पृथ्वीराज रासो' में सभी प्रकार के ज्ञान व व्यवहार की चर्चा है जैसी कि महाभारत में है। उसमें धर्म, राजनीति के वर्णन का ध्येय तथा नवों रसों से उन्हे युक्त करना है। 'पृथ्वीराज रासो' है भी वर्णन-प्रधान, कला-सम्यग्धी वर्णन का समन्वय उसमें कम है। मनमाना वर्णन अधिक है, किन्तु फिर भी 'पृथ्वीराज रासो' ऐसे ग्रन्थ की उत्पत्ति निश्चल प्रतिभा और व्यापक कल्पना द्वारा ही हो सकती है। \*

चन्द्रबरदाई के पूर्व भी सिद्ध और जैन कवियों में काव्यशास्त्र-सम्यग्धी कोई विशेष विचार नहीं मिलते, पर हम कह सकते हैं कि सिद्धों का उद्देश्य तो सरल बोलचाल की भाषा में रहस्यवाद, तन, हठयोग अथवा सड़न मड़न के उपदेश देना था। काव्य सम्यग्धी कोई अन्य आदर्श उनके पास नहीं था, पर पुरानी हिन्दी के कुछ अन्य कवियों का निश्चय रूप से काव्य-सम्यग्धी आदर्श वही था जो चन्द्र का 'पृथ्वीराज रासो' में है। अथवा इससे भी अधिक वे साधारण जनता की बातों जैसे गरीबी, आदि का वर्णन भी करते थे, पर बहुत से कवि<sup>१</sup> नहीं सस्कृत कवियों के काव्य और काव्यशास्त्र का ही आदर्श रखते थे और रामायण महाभारत आदि ग्रन्थ ही उनके आदर्श थे। इस आदर्श पर चन्द्र के पूर्व भी गडे उच्च कोटि के ग्रंथ लिखे गये हैं जैसे —स्वयम्भू कवि के रामायण, हरिवंशपुराण तथा पुष्पदन्त के महापुराण, जगहर चरित, शायकुमार चरित आदि। इनमें स्वयम्भूदेव ने तो तुलसीदास की भाँति ही अपनी दीनता और काव्य विद्या से अन्नमिश्रता प्रदर्शित की है, यद्यपि उनकी रचना में काव्य के उत्कृष्ट गुण प्राप्त होते हैं। अपने आत्मपरिचय में वे लिखते हैं —

“सुहृदय सयमु पदं विणवई। महु सरिसड अयण याहि कुकई।

वापरणु कयाईण जाणियउ। गड विति सुत धस्त्राणियउ।

१ देखिए पुष्पदन्त, अच्युतरामान आदि की रचनाएँ, हिन्दी का यथारा,



या शिसुखिउँ पच महायक०यु । खउ भरहुण जवखण छुटु सबु ।  
खउ सुखऊँ पिंगल पच्छार । खउ भामह, दडिअल्लकार ।”

अर्थात् स्वयंभू पुधजनों के प्रति विनती करता है कि मने समान ग्रन्थ कुकवि नहीं है । मैं तुल्य व्याकरण नहीं जानता, न गति-सून का वर्णन कर सकता हूँ, न पोंच महाकाव्य सुने हूँ, न भरत का शास्त्र जानता हूँ और न छन्दों का लक्षण । न पिंगल का विस्तार जानता हूँ और न भामह, दडी के अलंकार ही ।” इसके साथ साथ एक बात और इनकी रचनाओं में प्राप्त होती है और वह है गोलचाल या लोकभाषा में काव्य-रचना की प्रेरणा । यही बात आगे चलकर हमें पद्यापति, कबीर, तुलसी आदि में भी मिलती है । स्वयंभू ने भी इसका परिचय अपनी रामायण के वर्णन में दिया है —

अस्तर घास-जलोह मखोहर । सुयल्लकारछुट मखोहर ।  
दीह समास पवाहा बकिय । सबकय पायब पुलियालकिय ।  
देसी भाषा उमय सहुजल । कवि-दुखर घण सह सिलायल ।  
अन्ध बहल कखोला शिद्धिय । आता सय सम जह परिद्धिय ।  
रामकहा सरि एह सोहती । हत्यादि

—( रामायण, हिन्दी काव्यधारा पृष्ठ २६ । )

अर्थात् अन्तर जिसमें मनोहर जलोक, (जोर्के) हैं, सुन्दर अलंकार और छंद मछलियाँ हैं । दीर्घ समास टेढ़ा जल प्रवाह है । संस्कृत प्राकृत के पुलिन अंकित हैं । देशी भाषा के दोनों उज्ज्वल तट हैं । कवियों के लिए कठिन जिसमें घने शब्दों के शिलातल हैं । अनेक अर्थों वाली क्लोर्नें हैं, और सैकड़ों आशाओं के समान तरंगें उठती हैं । इस प्रकार रामकथा की सरिता शोभित हो रही है ।”

उपयुक्त बातों से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि काव्यादर्श इस युग में लगभग संस्कृत महाकाव्य का सा है, पर लोकभाषा को महत्व देना ही एक नवीन बात है ।

निर्द्यापन की रचना का आदर्श भी प्रेम, शृंगार और भक्ति का चित्रण करना था, किन्तु इनमें शब्दों के प्रयोग की कला और कौशल तथा माधुर्य नवीन चकोटि का है । इनका उद्देश्य साहित्यिक था और कविता को ये ईश्वरदत्त प्रतिभा के रूप में मानते थे नैसा कि इनके जीवन की कथाओं के साथ साथ संन्यासा और आगर्भकी स्त्री का

वर्णन स्पष्ट करता है। कविता का प्रधान उद्देश्य इष्टसिद्धि और मनोरंजन था। कीर्तिलता के प्रथम पल्लव में उन्होंने लिखा है :—

पालघन् विज्ञावद् भाषा । दुहुँ नहि जागद् दुःखजन आसा ।

ओ परमेसर ह सिर सोहई । ई निष्चय नायर मन मोहई ।

नागर या रनिकों का मनोरंजन कविता का चरम उद्देश्य है। भाषा-विषयक उनका विचार 'कीर्तिलता' में व्यक्त हुआ है। यद्यपि उन्होंने संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि में भी रचनाएँ की हैं पर सबसे अधिक मधुरता वे प्रचलित लोक भाषा में मानते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार उनका काव्यादर्श स्वाभाविक भाषा में रस और अलंकार-पूर्ण वर्णन प्रकट होता है।

कबीर के पास कविता के विषय में अधिक कहने को नहीं हो सकता, क्योंकि कवि उनकी दृष्टि में कोई सम्मान्य व्यक्ति नहीं था,<sup>२</sup> और न विद्वान् ही, इन सभी को वे मरा हुआ कहते हैं क्योंकि इन्होंने अमर आत्मा को नहीं पहचाना। फिर भी उनकी सांगी सयदी और रमैनी कविता हैं। इससे दो बातें स्पष्ट होती हैं प्रथम यह कि कबीर कविता को एक सीमित अर्थ में ही लेते थे और द्वितीय उनके समय कविता केवल मनोरंजनार्थ ही होती थी। इसीलिए उन्होंने ऐसे कवि के व्यक्तित्व से अपने को अलग रक्खा है, केवल उक्ति-विशेष या अलंकार-वर्णन कबीर की दृष्टि से भविता हो सनता है, पर उसमें कोई सार नहीं रहता। उनके कथन यदि कविता है तो उस कविता को वे जीवन से, मृत्यु से और कल्याण से सम्बन्धित समझते हैं। जीवन के विषय में जो उनका दृष्टिकोण था उनकी रचना से स्पष्ट है। वह रचना चाहे जैसी हो, पर जैसा जीवन वे समझते थे उनकी

१. सक्षय घोशी सुहृद न भावई, परतअ रस को भग्म न पावई ।

देसिल धधना सब जम मिट्ठा, तैं तैंसन जम्प्यों अवहट्ठा ।

—कीर्तिलता प्रथम पल्लव ।

अर्थात् संस्कृत भाषा केवल विद्वानों को ही अच्छी लगती है, प्राकृत भाषा रस का मर्म नहीं पाती, अर्थात् सरस नहीं है, देशी भाषा सब को सीढ़ी लगती है, इसी से मैं अवहट्ट में रचना करता हूँ।

२. 'कवि कवीने कविता सुप ।'

पोथी पढ़ि पढ़ि जग मुखा, रदित मया न कोइ ।

—(कबीर की सांगी)

रचना उससे सीधे टंग से सम्बन्धित थी। उसी प्रति जीवन के कल्याण के लिए या सत्य के उद्घाटन के लिए है। वह उपदेश और स्वानुभूति प्रधान है।

करीर हमारे सामने एक साधन और उपदेश के रूप में आते हैं और दोनों ही रूपों में उनकी स्पष्टता और सच्ची लगन के कारण हम कविता मिलती है। सहज भावनाओं को स्वाभाविक ढंग से प्रकट करना ही उनका उद्देश्य था। अतः भाषा के सम्बन्ध में उनका विचार भी स्पष्ट है। जनसाधारण के हेतु ही उन्होंने अपने कथन कह हैं अतः जन-साधारण की ही भाषा एरे रूप में उनकी काव्य भाषा है। संस्कृत गर्भित या स्वयं संस्कृत भाषा की, अप्रज्ञा बोधका की भाषा के अधिक पसन्द करते थे, जैसा कि उनके कथन :—“ससकित वृषजल कपीय, मासा रहतानीर” से भलीभाँति प्रगट है। इस स्वाभाविक भाषा द्वारा सहज अनुभूति के प्रकाशन में अनेक सहज और स्वाभाविक भाव तथा रस आ जाते हैं, किन्तु करीर का काव्यादर्श अपनी ही अनुभूति का प्रकाशन था, गन्धन में रंधनर कनि कहाने के लिए निर्णीत गयी रचना द्वारा कल्पित अनुभूति नहीं, यह बात उनकी रचनाओं में स्पष्ट है।

जायसी का काव्यविषयक आदर्श अधिक व्यापक और साहित्यिक है। उनकी कविता में कलापक्ष भी मौजूद है। करीर की भाँति जायसी कवि-यश की आकाँक्षा से रहित न थे वरन् उनकी रचना में वह यश की भूषण वरानर विद्यमान मिलती है, वे पद्मावत के अन्त में कहते हैं :—

“जोरी जाइ रक्त के लेई । गाढ़ि प्रीति नयनन्ह जल भेई ।

औं मैं जानि गीत धस कीन्हा । मकु यहु रहै जगत महुँ चोन्हा ।

—पद्मावत ।

जगत् में अपना नाम, यश अथवा चिह्न रखने के लिए अपनी रचना को उन्हें रक्त की लेई से जोड़ना पड़ा, इससे जायसी का यह विश्वास व्यक्तता है कि वे किसी काव्य रचना के स्थायी होने के लिए साधना और अनुभूति आवश्यक समझते थे। बिना यह सदे हुए किसी का यश ससार में नहीं रहता। इसका आगे भी वे कहते हैं —

“कहँ सुरूप पद्मावत रानी । कोइ न रहा जग रही कहानी ।

धनि सोई जस कीरति जासू । फूल मरे पै मरै न बासू ।

केहि न जगत जस बेचा, केहि न बीन्ह जम मोल ।  
जो यह पद कहानी, हृद सवरे हृद बोल ।”

—पद्मभावन

इसने स्पष्ट है कि किसी नम्र भावना अपने नायक को अमर रहने के साथ साथ स्वयं अमर रहने की है। इस अमरता के लिए जिस यात्री की आवश्यकता है, उसका उपर, निर्देश हो चुका है। अतः उत्तम कविता के अमरत्व के मूल में क्या कारण नियमान रहता है, इसको भी जायसी ने अनजाने व्यक्त किया है। अनजाने इस कारण ने कि उन्होंने स्वयं रूप से शास्त्रीय पद्धति के अनुसार यह नहीं कहा कि उत्तम कविता के लिए अमुक गुण होना चाहिए, पर उनकी उत्तम कविता की कौटुकी का सनेन उससे मिल जाता है। कवि का स्थान जानसी की दृष्टि में बहुत ऊँचा था और उसने पीछे के अन्य सभी समुदायों को भी आग सक्ने थे। इतना स्वाभिमान उनमें था। अतः कुछ अपना परिचय देते हुए ही वे उत्तम कविता के अन्तर्गत ‘विमोहकत्व’—मोह लेनेवाला सत्व काव्य उत्कृष्टता का प्रधान कारण बताते हुए कहते हैं :—

‘एक नयन कवि मुहमद गुनी । सोइ विमोहा जेहि कवि सुनी ।’

इसी ‘विमोहकत्व’ में ही कवि की सफलता और कवि का जादू है, यह जायसी मानते हैं। अपनी कविता में विमोहकत्व लाने के लिए कवि को स्वयं अपने विषय में निमोह जाना, तन्मय हो जाना आवश्यक है। जायसी के वर्णन ने ही यह स्पष्ट है कि जो कुछ भी वह वर्णन करते हैं उसमें झुल मिल जाना उनका स्वभाव है। उहाँ कहें उहाँ साँदर्य या गुण मिलना है वे उसमें ही लीन हो जाते हैं और उभी अवस्था में उसका वर्णन उसके काव्य में जादू का असर भर देता है। इस तन्मयता के साथ उनकी व्यापक दृष्टि भी रहती है।

किर कविता के प्रभाव के लिए कवि और कविता का ही मुख्य सम्बन्ध होता पर्याप्त नहीं, सुनने वाले या पाठक के भीतर भी कुछ गुणा का समावेश होना चाहिए। जायसी ने काव्य-शक्ति की उपमा चींटे और मीरे का दी है। वे कहते हैं कि चींटे के लिए कहीं भी गुड़ रखा हो वह सूँघ कर उसको प्राप्त कर लेगा। इसी प्रकार मीरे के लिए कहीं भी घन में ‘कमल’ बिना हो वह जाकर उसका रस लेगा। पर फूल के रस रहने वाला चींटे और कमल के पास ही रहने वाले मीरे उस रस के अनभिज्ञ हैं, सिर्फे मीरे मोनी हैं। यही ‘श्रमिकों’ का हाल है। जायसी ने स्पष्ट कह दिया है :—

“यादि थन्त जस गाथा थरे । लिखि भाषा चौपाई कहे ।  
 कवि बिलास रस बँवला पुरी । दूरि सो नियरि नियरि सो दूरी ।  
 नियरे दूर, फूल जस काँटा । दूरि सो नियरे जस गुद धाँटा ।  
 भँवर आइ धन खंड सन, लेइ कैवल कै पास ।  
 दादुर पास न पावई, भलेहि जो आछै पास ॥”

( पञ्चावत )

जायसी की दृष्टि में श्रेष्ठ कवि व्यास के रूप में होता है और उसमें रस ऐसा ही रहता है जैसा कि कमल में मकरन्द शो । प्रतिभा, कल्पना और अनुभूति से सम्पन्न कवि की कविता, रसित भ्रमरों के लिए कमल शो के समान ही आकर्षण रखती है ।

स्वानुभूति और तन्मयता के साथ ही साथ कवि को रहस्य-दर्शन की एक दृष्टि प्राप्त होती है जो न केवल पाठक के लिए गहरी रुचि और आनन्द का सम्पादन करती है बल्कि उसे भी अनवरत और चिरन्तन उत्साह से भरती रहती है । यह साधना प्रकृत दृष्टि, प्रकृति के रहस्यवादियों की विशेषता है । जायसी के सिंहल के उपवन का वर्णन, समुद्र का वर्णन, पटञ्जल का वर्णन आदि इसी दृष्टि को छिपाये हैं । ऐसा नहीं जान पड़ता कि जायसी ने काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों से सीखा है कि यह वर्णन करना चाहिए यह नहीं, बल्कि यह उनकी अनुभूति, रुचि, सौन्दर्य प्रेम और रहस्य-दृष्टि है जो उनके वर्णन के श्रम श्रम में रस और चमत्कार भर देती है । इसमें जायसी की सशक्त कल्पना व्यक्त होती है ।

इसके अतिरिक्त जायसी के भीतर हमें एक करुणा और वेदना भी मिलती है जो उनके चित्रण और वर्णन को इतना हृदयस्पर्शी बना देती है । कुछ लोगों का विश्वास है कि ‘अभाव’ कविता की एक प्रगल्भ प्रेरणा देता है । यही वेदनापूर्ण गीतों के मूल में भी रहता है और आदर्श चित्रण का भी कारण होता है । कवि जिस रूप, जिस शक्ति को चाहता है उसका विश्व में अभाव ही उसकी अनुभूति का एक स्रोत बहाता है । अभाव जन्य आदर्श सम्बन्धी संवेत के अनेक स्थल पञ्चावत में हैं । आगे लिखित पंक्ति देखिए :—

“जेहि पाई वह छाँह अनूष । फिर नहि आइ सहे वह धूष ।”

जिसे वह अलौकिक आदर्श, अलौकिक सौन्दर्य देखने को मिल गया वह इस सतार के सनाप में जहाँ पर अभाव, दुःख, कुरूपता, भरे पड़े हैं, कुछ भी रुचि न रखेगा । इसे

हम उनका आत्मवाद भी मान सकते हैं और यही आदर्श चित्रण उनके साथ ही प्रेरणा भी है। जायसी का सम्पूर्ण प्रवृत्ति का तथा मानव गाथा का वर्णन इन्होंने सकेतो से भरा हुआ है। जायसी प्रबंध काव्य में भी व्यक्तिगत ध्वजा एवं वेदना को उकसाते चलते हैं।

भाषा जायसी की स्वाभाविक और गोल-गल की है। उनका कविता का उद्गार भी स्वाभाविक और सहज उद्भूत है। जायसी के विरसास के अनुसार यही कविता के मूल उपकरण ठहरते हैं। (शुद्ध और मजल कल्पना, विमोक्षत्व, रहस्य दृष्टि और स्वाभाविक एवं सहज अनुभूति का स्वाभाविक गोल-गल की भाषा में प्रकाशन ये ही जायसी की दृष्टि से काव्य के तत्व हैं।) आधुनिक कवियों का उद्देश्य कलात्मक होता है, अनुभूत्यात्मक नहीं। यह कवि उनसे के लिये कवियों की शैली सीखते हैं जब कि जायसी, कबीर ऐसे कवि जिना कला सम्बन्धी प्रयत्न के कवि हैं, क्योंकि उनमें कवि की शैली से अधिक कवि की अनुभूति और कवि की दृष्टि नियमान है जिसको हम कवि की सहज प्रतिभा कह सकते हैं। काव्य सम्बन्धी यही भाव अन्य प्रेमाख्यान लिखने वाले कवियों के भी रह है।

### सूर का 'काव्यादर्श'

सूर के काव्यादर्श विषयक विचार कहीं भी नहीं मिलते किन्तु उनका काव्य का उद्देश्य धार्मिक भावना लिये हुए आनन्दात्मक था। यह आनन्दात्मक उद्देश्य बहुत कुछ प्रचार और प्रतिपादन की भी भावना लिये हुए था। उन्होंने भक्ति के आवेश में गाया है, पर भ्रमरगीत के पदों में भक्ति भावना होत हुए भी निगुण ब्रह्म और ज्ञान के विषय में सगुण ब्रह्म और भक्ति के प्रचार की भावना भी थी। फिर भी हम उससे यह निष्कर्ष नहीं निकाल सकते कि सामान्य रूप से कविता का ये हम प्रकार का उद्देश्य मानत थे। जहाँ तक कविता का उद्देश्य है वस्तुतः काव्यशास्त्र से प्रभावित थे। तत्काल की शब्दावली के साथ साथ अलंकार और रस का सन्निवेश उनकी कविता में बहुत अधिक है और अलंकार तो अपनी काव्य-कल्पना दिग्दर्शन के अर्थ ही अनेक, एक के ऊपर लदे से रक्ते गये हैं। शृंगार का वर्णन सूर के गोपी प्रसंगों में मली मौलि मिलता है। सूर के काव्यशास्त्र विषयक आदर्श पर 'सूरसाहित्य' की भूमिका में विवक्षित है।

"सूर ने काव्य विषय कृष्ण मति को इन साहित्यिक धाराओं और इनके अतिरिक्त मुग की सामान्य प्रवृत्ति, विलास प्रियता प्रथवा उत्साह प्रियता, ने भी प्रभावित किया।

यही कारण है कि गूर साहित्य ने भाव पक्ष में हम भक्ति और शृङ्गार के दर्शन होने हैं और वक्ता पक्ष में रीति, रस और अलंकार निरूपण के। इस सत्य को धुला कर गूर साहित्य पर अनैतिकता का दोष लगाया जाता है और उसमें हमें ऐसे पदों को स्थान प्राप्त करने देस कर आश्चर्य होता है जो कूट निरूपण और अलंकारों के प्रदर्शन के लिए लिखे गए।<sup>१</sup>

इससे स्पष्ट है गूर के काव्य का उद्देश्य साहित्यिकता से शून्य नहीं था और कला पक्ष को भी उन्होंने अचहेलना की दृष्टि से नहीं देखा था परन्तु उसका पूरा सम्मान किया था। गूर के दृष्ट पदों में उस युग की साधारण आलंकारिक प्रवृत्ति ही खेलती हुई दिखलाई पड़ती है। उनके अधिकांश वर्णन का आधार भागवत पुराण था। भावामिव्यक्ति का आधार उनकी स्वामाविक प्रतिभा तथा कवि-परम्परा है।

गूर का कलात्मक पक्ष तो आलंकारिक ज्ञान प्रदर्शन था, किन्तु उनकी यथार्थ प्रीति, भाव में सम्मयता थी। गूर ने अपनी भक्ति के वर्णन में वात्सल्य रस का जो प्रचल स्रोत नहाया है उसमें सभी मग्न हो जाते हैं। वात्सल्य को रसत्व की कोटि में लाने वाली गूर की ही प्रतिभा है। हिन्दी काव्य में 'वात्सल्य' भाव को रस के रूप में प्रतिष्ठित करना गूर का ही कार्य था। इसके संयोग पक्ष का वर्णन अधिक पूर्ण है। अमिव्यक्ति कौशल की दृष्टि से गूर की रचनाएँ साहित्यिक हैं। वे साधारणजनों और विद्वानों सभी के लिए हैं। अनुभूति के साथ साथ कला को समान स्थान देना गूर की दृष्टि में दोनों के समान महत्व को स्पष्ट करता है।

### तुलसी का 'काव्यादर्श'

गूर और कृष्णभक्त कवियों का आदर्श लगभग एक ही था। इन्होंने कविता के द्वारा समाजिक जीवन का आदर्श अंकित करने की चेष्टा नहीं की, किन्तु तुलसी की कविता का आदर्श लोक जीवन का कल्याण था और 'स्वान्तस्सुखाय' का उद्देश्य रसते हुए भी उनकी कविता 'स्वान्तस्सुखाय' भी उतनी ही थी। कविता विषयक उनका आदर्श 'रामचरित मानस' में कई स्थलों पर व्यक्त हुआ है। तुलसीदासजी काव्य को बहुत ही उच्च और पवित्र वस्तु समझते थे। धार्मिक पवित्रता कविता का प्राण है और कविता का केवल परमात्मा के गुणगान एवं चरित्र चित्रण में ही, प्रयोग करना चाहिए यह उनका विश्वास था। कविता, नागरी, शारदा या सरस्वती तुलसी के विचार से

देवी है। अपने भक्त या उपासक की भक्ति या उपासना से सतुष्ट होकर वह उसके पास आती है, इसलिए पूजा के लिए भगवान का गुण-गान ही ठीक है, मनुष्य का गुणगान उस शक्ति का दुरुपयोग है। वे कहते हैं :—

“भगवत् हेतु विधि भजन विहाय । सुमिरत सार्व्वाभावत धाय ।”

रामचरित सर बिनु अह्वाये । सो राम जाय न कोटि उपाये ।”<sup>१</sup>

इसलिए बाण्डी का आह्वान केवल भगवान के चरित्र या गुण गान के निमित्त ही करना ठीक है। जन साधारण के गुणगाने से कान्छ की देवी असंतुष्ट होती है। उनका कथन है :—

“कवि कोविद अस हृदय बिचारी । गावहिं हरि अस कलमल हारी ॥

कीन्हें प्राकृत जन गुण नाना । सिर धुनि गिरा जगत पड़ताना ।”<sup>२</sup>

अतएव परमात्मा का गुणगान ही कविता का शुद्ध उपयोग है। कविता-सम्यग्धी अन्य विवेक और उपकरणों के न होने पर भी यह हरि यश गाने का उद्देश्य तुलसी को परम सन्तोष देने वाला है। उन्होंने रामचरित्रमानस के बालकांड में कहा है :—

“कवि न होवैं नहिं चतुर प्रवीन् । सकल कथा सब बिधा हीन् ॥

कवित विवेक एक नहिं जोरे । सत्य कहैं सिसि कागद जोरे ॥”

अन्तिम चरण से यह भी स्पष्ट है कि कविता-विनैक पर वे जोर नहीं दे रहे हैं और यह बात वह सपथ पुर्यंक, कागद में लिखकर, रहते हैं और यह भी कि वे कविता विवेक के न होने हुए ‘सत्य कहने’ के उद्देश्य से लिख रहे हैं, कविता करने के उद्देश्य से नहीं। ‘जानकी भगल’ में उन्होंने इसे और भी स्पष्ट किया है :—

“कवित रीति नहिं जानी कवि न कहावौ ।

सिय रघुवीर विवाह वधा मति गावौ ।”

ऐसा कह कर और सर्वोत्कृष्ट राज्य निगर उन्होंने न जाने कितने कविता गीतों के उपासक और पंडितों की रचनाओं पर धूल डाल दी है। तुलसी का मन्दन राम की भक्ति का स्तनदन या गिराये वर्णन के लिए ही वे बाण्डी का आवाहन करते थे और

१. बालकांड, दोहा १०, चौपाई ३, ४।

२. बालकांड दोहा १०। २, ९।



वाणी उन पर कितना प्रगल्भ थी इसने कहने की आवश्यकता नहीं। अपनी इस कलात्मक उद्देश्य होमता और भक्ति भाव की व्यापकता का निर्देश उन्होंने निम्नलिखित दोहे में कर दिया है :—

“भनिति मोर सय गुण रहित, विरघ विदित गुण एक ।

सो विचारि सुनिहहि सुमति, जिके विमल विवेक ॥”

तुलसीदास अपने को कवित-प्रेरक से हीन करते हैं और अपनी भूमिति को गुण रहित मानते हैं। परन्तु ‘कवित विवेक’ और ‘करिता के गुण’ क्या हैं, यह भी उन्होंने उल्लास दिया है। ‘शालकांड’ रामचरितमानस, में उन्होंने लिखा है।

“साक्षर अरथ अलंकृत नाग । छन्द प्रपन्थ अनेक विधाना ।

भावभेद रसभेद अपारा । कवित दोष गुण विविध प्रकारा ॥”<sup>१</sup>

शब्द, अर्थ, अलंकार, छन्द, प्रपन्थ, भाव, रस, दोष, गुण के अनेक भेदों का ज्ञान कवित विवेक है। इसका उद्देश्य न होने पर भी उनकी कविता इस काव्य विवेक से भरपूर हैं। इन सब को जानते हुए भी उन्होंने इन्हें साधन माना है और इनमें से लगभग सभी अपनी उचित माना म उनके काव्य में उपस्थित हैं। फिर भी उनका साध्य उनका अकेला निर्दिष्ट कविता विवेक का प्रदर्शन न था। वह कविता का उपयोग रामचरित के पवित्र चित्रण में ही करना चाहते थे। यही उनके जीवन का ध्येय था। कवित-विवेक गौण वस्तु है उससे कविता उत्पन्न नहीं होती। तुलसी का विचार है कि परिष्कृत हृदय में सरस्वती की कृपा से कविता के मुक्ताफल उत्पन्न होने हैं और सज्जन उनका आदर करते हैं। वे कहते हैं।

“हृदय सिन्धु मति सीप समाना । स्वाति सारदा कहहि सुजाना ।

जो बरसइ बर बारि बिचारु । होइ कवित मुकुतामनि चारु ॥

जुगुति बेधि पुनि पोहिहहि, रामचरित पर ताग ।

पहिरहि सज्जन विमल उर, सोभा अति अनुराग ॥”<sup>२</sup>

हृदय के भीतर बुद्धि और बुद्धि के भीतर विचार, वाणी की कृपा से कविता रूप धारण करता है पर उसकी शोभा रामचरित के सुन्दर तागे से पुढे जाने पर ही है, जिना

१. रामचरित मानस शालकांड ८ । ८, ९ ।

२. “ ” ” ” ११ ।

इसके वह हृदय पर धारण करने वाले हार के रूप को नहीं पा सकना । इस पवित्र भावना के कारण तुलसी का काव्य आदर्शात्मक है । आदर्श चरित्र-चित्रण-द्वारा उन्होंने विश्व की मानवता का जीवन-पथ प्रदर्शन किया है । वे एक पूर्ण और आदर्श विश्व स्थापित करना चाहते थे, और उसमें वे सफल हैं । आदर्शात्मक चित्रण वर्तमान युग के यथार्थ पापी लेखकों के द्वारा प्रशंसनीय नहीं है, पर यथार्थता यह है कि उच्च काव्य सदा एक आदर्श विश्व की स्थापना करता है, आन्तरिक पवित्रता और शान्ति तलमी के काव्य का उद्देश्य है । इस विषय में अंग्रेजी के समालोचक कवि 'हनरी न्यूरोल्ट' के विचार दृष्टव्य हैं —

“मनुष्य ने वैज्ञानिक खोजों के शैक्षिक चमत्कार के रूप में विजय पाई है और उसी लालच के साथ उनके व्यावहारिक उपयोगों का आनन्द उठाया है, किन्तु अपने दुःख के नगर में, अपने जीवन के घरे में, स्मृति और आशा के अन्तराल में, आकुलता की ध्वनि निरन्तर होती रही है । वह कभी नहीं भूल सका कि दूसरा पथ हार का नहीं, जीत का है । कल्पनामय कला का है । वह विश्व के पुनर्निर्माण में, वस्तुओं के दुःखद कार्यक्रम में और उन्हें अपनी हार्दिक रुचि के अनुसार फिर रचने में, सन्तोष और आनन्द को ढूँढना कभी नहीं भूला । यही, मेरे विश्वास में, सामंजस्य का बिन्दु है, यही वह सामान्य तत्त्व है जिसको कविता प्रदान करती है, सब के लिए, केवल कवि के लिए ही नहीं बल्कि प्रत्येक व्यक्ति के लिए भी । यही महान काव्य की कसौटी है कि वह आदर्श जगत् देखने की सार्वजनिक दृष्टि को स्पर्श करती है ।”

इसी प्रकार ही आदर्श जगत् की व्यवस्था करना तुलसी का उद्देश्य रहा है । एक आदर्श समाज और एक आदर्श राजा को अवतरित करना तुलसी की सफलता है । यों रामराज्य में नहीं रहना चाहता, यही रामराज्य, आदर्श जगत् था जिसने स्वयं ने ही तुलसी को काव्य-सम्बन्धी प्रेरणा प्रदान की थी ।

1 He "(man)" has triumphed in intellectual splendor of the discoveries of Science and rejoiced in their practical results but always in his inner chamber of memory and hope the murmur of his unrest has been ceaseless. He has never forgotten that other way is the way not of subject and object but of Supremacy the way of imaginative art. Here in my belief is the point of reconciliation, here is the common element, which poetry holds for us all not only for the poets but for every man. This is the criterion of great poetry that it touches the universal longing for a perfect world.”

“A New Study of English Poetry” by Henry Newhall P. 11

तुलसीदास कवित्व की दैवी प्रतिभा पर विश्वास करते हैं और कहते हैं कि यदि देवता प्रसन्न हो तो कवि जो कुछ कह सत्य होता है, सत्य होने का अर्थ है विश्वसनीय और प्रभाव पूर्ण होना है, जैसा कि व्यक्त है —

“सपनेहु संचिहु मोहि पर जो हर गौरि पसाउ ।

तौ फुर होइ जो कहहुँ सय भाषा भनति प्रभाव ॥”

इसलिये कवि के लिये सच्ची लगन और साधा आवश्यक है । भाव और भाषा के मेल में तुलसी का विचार है कि ये दो अलग अलग नहीं हैं । भाव जैसे आगरा हीन है, भाषा के रूप या वाणी के रूप में वे आकार ग्रहण करते हैं ।

“गिरा अरथ जल बोचि सम कहियत भिन्न न भिन्न ॥”

यह भिन्नता कहने की है । हम यथन से ही एक गौर सकेत मिलता है । यह यह है कि जिस शब्दावली में भाव का कोई आकार मौजूद न हो वह वाणी या कविता नहीं है । भाव का होना, अर्थ की उपस्थिति ही वाणी को वाणी बनाती है, भाषा को भाषा बनाती है और कविता को कविता ।

भाषा के सम्बन्ध में तुलसी का एक और विचार है जो कि कबीर, विद्यापति आदि के विचारों से मेल खाता है । उसमें उन्होंने भाषा विशेष को गौरव न देकर भाव को गौरव दिया है और भाषा अर्थात् लोकभाषा की कविता को ही स्वाभाविक माना है, दोहा-पत्नी में जैसा कि उन्होंने कहा है —

का भाषा का संस्कृत, प्रेम चाहिये सँच ।

कास जो आवै कामरी, का लौ करै कर्मोच ॥

जब देश भाषा से ही आन्तरिक भाव का प्रकाशन और प्रभाव निश्चय हो सकता है तो फिर संस्कृत आदि भाषाओं में कविता करना केवल पाण्डित्य प्रदर्शन करने के अतिरिक्त और कुछ नहीं हो सकता, और ऐसा प्रयत्न जन साधारण के लाभ का नहीं है ।

अब उत्तम काव्य की परत पर तुलसी का विचार देखना चाहिये । तुलसी का उत्तम काव्य का मापदण्ड है सभी का कल्याण, सभी का हित, जैसा गंगा का जल का स्वभाव है । इस बात को उन्होंने इन शब्दों में कह दिया है —

“जो प्रबध सुख नहि आवरहीं । सो धम चादि पाव कवि कहैं ।

कीर्ति, भनति, भूलि भलि सोई । सुरसरि सम सब कहैं हित होई ॥” १

अतः दो बातें देखने की हैं—एक यह कि बुद्धिमान् लोग उसका आदर करते हैं और दूसरी बात यह है कि वह सबके हित की है। कीर्ति, यश, ऐश्वर्य और कविता तीनों की उपयोगिता इसी बात में है कि वह गया के समान सबका हित करनेवाली हो। हित करनेवाली कविता यही हो सकती है जो हमारे मर्यादित जीवन के तत्त्व धारण करती हो, जो जीवन का आदर्श हमारे सामने रख सके। तुलसी का अपना काव्य ऐसा ही है। फिर कविता की शोभा कवि या रचयिता के पास उतनी नहीं होती जितनी सहृदय, विद्वान् और बुद्धिमान् व्यक्तियों के पास जाकर। मणि, रत्न आदि भी अपनी उत्पत्ति-भूमि में उतनी शोभा नहीं पाते जितनी राजसुकुट में या रमणी के शरीर पर। यह कविता की सार्यकता है जिसे तुलसीदास ने नीचे की पक्तियों में व्यक्त किया है—

“मणि माणिक्य मुक्ता ध्रुवि जैसी। अहि गिरि गज सिर सोह न सैसी।  
रूप किरौट सरणी तन पाई। छहहिं सरल सोभा अधिकाई।  
तैसेहि मुकुवि कवित मुष कहैं। उपजहिं अनत अनत ध्रुवि लहैं।”

इस प्रकार काव्य की सार्यकता विद्वानों के बीच उसके शोभा पाने में है। अरविद्वानों के बीच शोभा पाने के लिए उसमें क्या गुण होने चाहिए, यह प्रश्न है। तुलसी के मत से ऐसा कवित्व सरल होना चाहिए और निर्मल कीर्ति का वर्णन करनेवाला होना चाहिए किन्तु ऐसी कविता के लिए कवि की बुद्धि का निर्मल होना बड़ा आवश्यक है। तुलसी की पक्तियाँ देखिए—

“सरल कवित कीरति विमल, सोह चारहिं मुगल।  
सहज बर विसराइ रिषु जो मुनि करहिं बलान ॥  
सो न होइ बिनु विमल मति, मोहिं मति बल अति धोर।”

उपर्युक्त पक्तियों में दो बातें स्पष्ट होती हैं एक तो यह कि उत्तम कविता निर्मलका आदर मज्जन और विद्वान् करते हैं, यह ऐंगी सुन्दर एवं सरल होनी चाहिए कि उसकी प्रशंसा विरोधी तब करने लगे। अतः तुलसी अच्छी कविता कठिन नहीं परन्तु सरल, सर्वजन-मुलम होना ही उपयोगी मानते हैं। दूसरी बात यह है कि ऐंगी कविता बिना निर्मल बुद्धि के नहीं होनी है, अतः कविता के लिए निर्मल बुद्धि की आवश्यकता है। तुलसी अपने लिए कहते हैं कि मुझ में मति बल थोड़ा है, अतः तंत्र के अनुगार से उत्तम

कवि नहीं हो सकते हैं। इसी निर्मल बुद्धि के न होने से ही वे अपने को कवि भी नहीं मानते, परन्तु उन्हें निर्मल बुद्धि प्राप्त होती है और उसके बाद वे अपने को कवि बहने का साहस करते हैं। वह निर्मल बुद्धि शम्भु के प्रसाद से मिलती है।

“शम्भु प्रसाद सुमति हिय तुलसी । रामचरित मानस कवि तुलसी ।”

शंकर के प्रसाद से तुलसी को रामचरित लिखने की निर्मल बुद्धि प्राप्त हुई क्योंकि शंकर रामचरित के सर्वप्रथम लेखक हैं। ऐसे ही और भी किसी की आराधना से निर्मल बुद्धि कवि को प्राप्त हो सकती है, जिसे तुलसी ने शम्भु कृपा और राम की भक्ति से ही प्राप्त किया था। तुलसी इसके लिए सभी की उन्दना करते हैं क्योंकि राम सभी मर्यादा हैं —

“सौय राम मय सब जग जानी, करौ प्रणाम जोरि जुग पानी ।”

अणु अणु राम की व्याप्ति के कारण चन्दनीय हैं। इस सब का अन्तिम निष्कर्ष तुलसी के विचार से कि उत्तम काव्य की प्रेरणा भक्ति है।

भक्ति यात्रीन ये काव्य सम्बन्धी आदर्श रीतिकाल में जाकर बहुत कुछ बदल गये थे। उस समय काव्य-सम्बन्धी क्या आदर्श थे? काव्य शास्त्र के कौन सिद्धान्त बरते जाते थे, इन सब बातों पर विचार दूसरे अध्याय में काव्यशास्त्र के इतिहास के अन्तर्गत किया जा चुका है। हिन्दी के रीतिकाल में रीति ग्रन्थों की भरमार थी, लगभग सभी काव्यशास्त्र के अंगों का सहाय लेकर ही काव्य रचना में अपनी लेखनी चलाते थे। कविता नियमों और रूढ़ि से भ्रष्ट थी। काव्य सम्बन्धी आदर्शों पर स्वच्छन्दता और उदारतापूर्वक विचार न किया जाता था। संस्कृत काव्यशास्त्र के ॥ यही आधार हो रहे थे। अधिकांश लोग का प्रयत्न एकसा ही था। अन्तर केवल उदाहरण देने में, या अलंकार रस, भाव भेद के क्रम या संख्या में था। गुण और अलंकारों पर ही विशेष जोर दिया जाता था। हाँ, भाषा सम्बन्धी परिवार इस युग में खूब हुआ। हिन्दी भाषा का मधुरतम स्वरूप इस काल में निरूपण था, विशेषतया ब्रजभाषा का। पहले की भाँति भक्ति भावना प्रचलित काव्य की प्रेरणा न थी। यद्यपि भावना के रूप में अब भी उसकी व्याप्ति थी। विद्वानों ने भी सतसई के प्रारम्भ में लिखा है

“मेरी भव चाचा हरो राधा नागरि सोय ।

जा तन की काई परे स्वाम हरित एति होय ।”

१—अलंकारों के विकास का विशेष अध्ययन डा० रामचन्द्र रसाल ने अपने ग्रन्थ अलंकार वीथी और ‘Evolution of Hindi Poetics’ में किया है।

ग़ौर देव ने भी :

“जो मैं ऐसा जानतो कि जैहें तू विरप के सग,  
पूरे मन मेरे हाथ पांन तेरे तोरतो ।

भारी प्रेम पाथर मगारो दे गरे मो बाँधि,  
राधावर विरद के बारिधि में बोरतो ॥”

देव ने यद्यपि रीति परम्परा, पर उन्हें इन्हीं लिखे जिन पर विचार हो चुका है पर स्वच्छन्द रूप में भी देव की कविता का ऊँचा आदर्श था। जैसा कि उनके निम्नलिखित छंद से पता चलता है :—

जाके न काम न कोष विरोध न खोम छुवै नहिं छोम की छौहीं ।  
मोह न जाहि रहै जग जाहिर मोह जवाहिर ता अति चाहौ ।  
धानी पुनीत ज्यों देव पुनी इस आरद सारद के गुन गाहीं ।  
सील सभी मविता छविता कविताहि रचै कवि ताहि सराहीं ॥ २४ ॥”

( देवकृत प्रेमचन्द्रिका में । )

इससे स्पष्ट है कि देव दृक्च प्रेम, रमाव्रता, शील और रूप का वर्णन कवि की कविता का आदर्श मानते थे और कवि का आदर्श मगार के विषय विकारों से मुक्त पुरुष के रूप में था यह देव का स्वच्छन्द विचार कवि और काव्य के आदर्श पर है ।

काव्य शास्त्र का आधार लेकर जो ग्रन्थ लिखे गए हैं उनके अतिरिक्त नाट्यादर्श सम्बन्धी परिवर्तन की छाप अन्य प्रसिद्ध कवियों की कृतियों-ढांग भी व्यक्त है। अथ ‘सरल कविता कीर्ति विमल मुनि आदरहि सुनान’ का आदर्श न था, अथ तो रत्नात्मक उद्देश्ययुक्त, अर्थ लोचिनी को चुनौती देनेवाले, कविता का प्रचलन मा दुआ। रत्नापति ने कविता-रत्नाकर के प्रारम्भ के शब्दों में कहा ही है :—

“भूदन को अगम सुगम एक ताको, जाकी ठीकन विमल विधि मुद्रिप है अघाहकी ।  
कोई है अमंग कोई पद है सभंग सोधि देखे सब अग सम सुधा परवाह की ।  
ज्ञान के निधान छन्द कोष सावधान, जाकी रसिक सुजान सप करत है गाहकी ।  
संस्कृत मियापति को सेनापति कवि सोई, जाकी द्वै अरथ कविताई निरवाहकी ॥”

इसमें स्पष्ट होता है कि रत्नापति का कविता आदर्श तुलसी के आदर्श से भिन्न। देशव की भाँति रत्नापति भी अर्थ की मिलदस्ता की रचना का मुख्य तत्व मानते। वे, सर्वजन सुनभ नहीं, बरन् तीक्ष्ण बुद्धि और काव्याभ्यासों पुरुषों की ही समझ में आ

वाली कविता को ही कविता कहते हैं। इसी कारण वे श्रेष्ठतम कविता करना ही गौरव की वस्तु समझते हैं।

सेनापति काव्यशास्त्रीय परिभाषा के अनुसार काव्य के लक्षणों पर प्रकाश डालते हुए लिखते हैं—

‘दोष सो मलीन गुणहीन कविताई है तो कीने अरवीन परवीन कोई सुनि है ।  
विनु ही सिखाये सब सीखि हैं सुमति जो पै सरस अनूप रस रूप या मैं धुनि है ।  
वृपन को करियो कवित्त विन भूपन को जो करै प्रसिद्ध ऐसो कौन सुर सुनि है ।  
राम धरचतु सेनापति चरचनु दोऊ कवित्त रचतु याते पद सुनि सुनि है ॥ ३ ॥  
—( कवित्त रत्नाकर )

सेनापति के लिखे छन्द से प्रकट है कि दोष रहित, गुण-युक्त, रस, ध्वनि, अलंकार से सम्पन्न कविता को वे उत्तम कविता मानते हैं। इन्हीं विचारों के इनके अनेक कविता हैं एक और छन्द देखिए—

‘रावति न दोषै पोषै पिंगल के लच्छन को, शुध कवि के जो उपकंडहि बसति है ।  
जो पै पद मन को हरस उपजावत है तजै को कुनर सै जो छंद सरसति है ।  
अच्छर है विसद करत ऊलैं आपुस में जाते जगती की बढताऊ बिनसति है ।  
मानो छयि ताकी उदवत सविता की, सेनापति कवि ताकी कविताई बिलसति है ॥ ४ ॥’

उपयुक्त कथनों से सेनापति के काव्य का आदर्श इस प्रकार प्रकट होता है। कविता दोषों से रहित होनी चाहिए। छन्द और पिंगल के नियमों का पालन करने वाली होनी चाहिए, सेनापति शुद्ध छन्द की कविता में यही आवश्यकता समझते हैं। इसके अतिरिक्त उनके विचार से कविता गुण और अलंकारों से भी युक्त हो, साथ ही साग रस और ध्वनि का भी उसमें समावेश हो। कविता की सफलता इस बात में है कि उसका एक एक चरण हर्ष और प्रसन्नता को उपजाने वाला हो। इस प्रकार हम देखते हैं कि सेनापति का उद्देश्य सत्कृत काव्यशास्त्र का था है। उनका ध्येय मनोरंजन ही अधिक है लोक-कल्याण उतना नहीं।

इस प्रकार भक्ति की सामाजिक प्रेरणा, काव्य-कला की गूढ़ प्रेरणा में परिणत हुई और चमत्कार, उक्ति विशेष पर बल कविता के लिए रीति काल में आवश्यक समझा जाने लगा। रीति परम्परा से स्वच्छन्द कवि भी चमत्कार और गूढ़ार्थ पर जोर देने लगे। ‘सरल कवित्त’ की प्रवृत्ति उठ गई। हाँ, रीति काल के स्वच्छन्द प्रगीतों में रचना करने वाले

कवियों में प्रेमानुभूति का आदर्श, काव्य का आवश्यक अंग था। 'धनानन्द', अन्य प्रत्येक गुणों के साथ प्रेमानुभूति या प्रेम की पीर का अनुभव अपनी कविता के समझने में आवश्यक मानते हैं —

“नेही महा व्रजभाषा प्रवीन और सुन्दरतानि के भेद को जानै ।  
जोग वियोग की रीति मैं कोविद, भाषना भेद हरूप को ठानै ।  
चाह के रग में भीगयो हियो बिधुरे मिले प्रीतम साति न मानै ।  
भाषा प्रवीन सुषुद्ध सदा रहै सो धन जी के कवित बलानै ।”

ये भाषा, काव्य विनेक, सौन्दर्य-परक, प्रेम, स्थानुभूति, ये काव्य का मर्म समझने वाले के लक्षण मानते हैं। अतः कवि और उसकी कविता में भी इन गुणों का होना आवश्यक है।

सेनापति जहाँ पर अलंकार, गुण, 'वनि, श्लेष, दोष हीनता आदि पर अधिक जोर देते हैं, वहाँ धनानन्द प्रेम की पीर, अर्थात् स्थानुभूति या कविता के अन्तरंग पर। बिना इसके काव्य का आनन्द, विशेषकर इस प्रकार का जेसा वे लिखते हैं, नहीं उठाया जा सकता। सेनापति के लिये तीक्ष्ण बुद्धि, गौद्धिक प्रयत्न, आवश्यक है, पर धनानन्द के विचार से प्रेम की अनुभूति। दूसरे छन्द में भी इसी प्रकार का काव्य-सम्यग्वा आदर्श व्यक्त है—

“प्रेम सदा अति ऊँचो लहै सु कहै यदि भोति की बात छकी ।  
सुनि के सब के मन छावच दूरे पै वीरे जखँ सब बुद्धि चकी ।  
जग की कविताई के धोरो रहे छौं प्रवीनन की मति जाति लकी ।  
समुझे कविता धनधान्य की हिय आतिन प्रेम की पीर तकी ।

धनानन्द के काव्य का आदर्श तत्कालीन जग की कविता से मिलकर है। इसमें विद्वत्ता और गुद की कानी अपेक्षा नहीं। जिनकी प्रेम की पीर थी, उनके बिना 'वीर लखें सब बुद्धि चकी।' उसे न समझने वाले जग में आश्चर्य चरित होते हैं। यह धनानन्द द्वारा दानि 'व्याख्या' रीति-कालीन अन्य कविताओं के आदर्श से भिन्न है। उसके पहले अनुभूति पर जोर देने का 'काव्यम' आदर्श रह चुका है। 'नावनी, वीर, सुर, तुलसी आदि महि काव्यमानुभूति का ही प्रमाण मानते थे। अन्तर केवल इतना था कि वहाँ पर शरर प्र या गन ' प्रेम की अनुभूति मुख्य थी और नहीं लीनित प्रेम को भी



कवि अपने भीतर ले लेता है ।<sup>१</sup> ध्यानानन्द में अनुभूति की तीव्रता और कलात्मक पदुता दोनों का समावेश है । किन्तु कविता का उद्देश्य इस युग में प्रधिकाश मनोरंजन ही रहा ।

जीवन की प्रगति के साथ कविता का सम्बन्ध टूट गया । सामाजिक आचार-व्यवहार की ओर से कवि की दृष्टि उदासीन थी । लोक कल्याण की ओर कवि की लेखनी न चलती थी । धीरे धीरे रीति प्रवृत्ति के और सघन होने पर कला की वारीकी, शब्दों की खिलवाड़ ही कविता में रह गयी जिसके साथ साथ उसकी ताजगी तिरोहित हो गयी, विषय बही रुढ़िप्रस्त थे । कवि की दृष्टि, सकीर्ण सी लगती थी ! मानव-जीवन के अन्तस् को स्पर्श करनेवाले कवि नहीं रह गये थे और न नवीन आदर्शों को सामने रखनेवाले ही । कवि की कविता विलास की सामग्रियों में से एक थी । ये सब बातें धीरे धीरे कविता को जीवन से दूर पीचती जाती थीं और ऐसी कविता के प्रति एक सामान्य अरुचि एवं जन-साधारण की अवहेलना जग रही थी । राजनीतिक परिस्थितियों के बदलने के साथ साथ धीरे-धीरे काव्यगत उद्देश्यों पर भी प्रभाव पड़ा । परिस्थितिवाँ न भी बदलतीं तब भी उसके एकरस होने के कारण परिवर्तन आवश्यक था, किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि परिवर्तन का स्वरूप वैसा होता । इस परिवर्तन के सीमास्तम्भ, 'भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र' हैं, जिनके साथ ही आधुनिक काल का प्रारम्भ माना जाता है ।

### आधुनिक कालीन काव्यादर्शों के परिवर्तन का प्रारम्भ

रीति-काल में कवि का पद बड़े ही गौरव और सम्मान का पद था । समाज में उसकी बड़ी प्रतिष्ठा थी । उसके अन्तर्गत दैवी प्रतिभा का बीज माना जाता था । कवि किसी गुरु के साथ शिक्षा पाता था, काव्यशास्त्र के विषयों का ज्ञान प्राप्त करने पर कवि कविता के योग्य समझा जाता था । किन्तु इस आधुनिक काल के प्रारम्भ होते ही आदर्श एवं विचार बदल गए । सामाजिक और राजनीतिक परिवर्तन का भी बड़ा प्रभाव

१. इन अनेक बातों को लेता हुआ ठाकुर कवि का काव्य-सम्बन्धी आदर्श नीचे की पंक्तियों में व्यक्त है.—

मोतिन की सी मनोहर माल गुहै तुक अचर जोरि बनावै ।

प्रेम को पंथ कथा हरि नाम की बात अनूठी बनाइ मुनावै ॥

'ठाकुर' सो कवि भावत मोहिं जो राजसभा में बहृष्यन पावै ।

पंडित और प्रवीणन को जोइ चित हरै सो कवित कहावै ॥

पड़ा। अंग्रेजी साहित्य का सम्पर्क और नये ढंग की शिक्षा ने द्वारा नए विचारों से युक्त व्यक्तियों का दल खड़ा हुआ और इसने साग वाच्यगत आदर्शों के परिवर्तन में पत्र-पत्रिकाओं का प्रकाशन सबसे प्रभावशाली हुआ। इनके द्वारा जहाँ पर समालोचना का प्रारम्भ हुआ वहीं उन्हें कविता के नवीन विचारों के प्रचार और प्रसार का साधन भी बनाया गया। अभी तक सब विचार पद्य में ही रुकने जाते थे। अब गद्य का भी विकास हुआ और उसके आ जाने से पद्य के विषय सीमित हुए। इस समय काव्य का मुख्य उद्देश्य सामाजिक और कुछ कुछ राजनीतिक मुद्दों को लिए हुए था। काव्य की दो धाराएँ थीं। एक में तो रीति कालीन काव्य के आदर्शों के अनुसार प्रभावों में पलित हो रही थी किन्तु यह धारा धीरे धीरे आगे नलकर क्षीण हो गयी। दूसरी धारा गहरी बोली और नवीन विचारों को लेकर चली। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का काव्य सम्बन्धी विचार उदात्त था। उन्होंने परम्परा से आई हुई विचार-प्रवृत्ति और काव्य-धारा की उपेक्षा नहीं की, परन्तु उसे भी अपनाये रहे और साथ ही साथ नवीन राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक परिस्थितियों के कारण उपस्थित परिवर्तन को भी नए उत्साह और सृष्टि के साथ आवश्यक स्थान दिया।<sup>१</sup>

यद्यपि मूलरूप से हरिश्चन्द्र का विश्वास पूर्ववर्ती काव्यादर्शों पर ही था, फिर भी उन्होंने सभी शैलियों में लिखा है। प्राचीन काव्य की भक्ति-प्रधान, प्रेम और शृङ्गार-प्रधान तथा अलंकार-प्रधान पद, सभैया, कविच, दोहे, तुल्यलिपियाँ सभी प्रकार की रचनाएँ कीं और नवीन भाषना के, भारत की दीन दशा और जायति के गान भी उन्होंने गाये।

यादू भजरलदास के कथनानुसार हरिश्चन्द्र नवरत्नों के अनिरुद्ध वास्तव्य, सत्य, वास्य और आनन्द चार और रत्नों को मानते थे जिसका उल्लेख तागचरण तर्क-रत्न-द्वारा काशीराज की इच्छानुसार लिखे गए संस्कृत ग्रन्थ, 'शृङ्गार रत्नाकर' में है।<sup>२</sup> प्राचीन काव्य में उनकी रुचि गहरी थी, वरन् उनके हृदय का सम्पादन तो उन्हीं से था फिर भी वे लोक प्रेरणा और नवीन जायति की ओर से आँखें न मूँद सके। उनकी प्राचीन काव्य के प्रति अभिरुचि आगे के कथन में स्पष्ट होती है।

१. देखिये छद्मी सागर वाष्पोंय कृत 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' पृष्ठ १३१, १३२, १३५।

२. हरिश्चन्द्रास्तु वास्तव्य सत्य भक्त्यानन्दास्वयमधिकं रसच्छाष्ट्यं मन्यते।<sup>३</sup>

—देखिए भजरलदास कृत, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, पृष्ठ, २३५।

“यों ही शृङ्गार रस में भी वे अनेक सूक्ष्म भेद मानते थे जैसे ईर्ष्या भाव के दो भेद, पिरह के तीन, शृङ्गार के पचधा, नायिका के पाँच और गुर्विता के आठ, यों ही कितने ही सूक्ष्म भेद जिनको तर्क रत्न महाशय ने सोदाहरण इनके नाम अपने उक्त ग्रन्थ में मानकर उद्धृत किये हैं।”<sup>१</sup>

दूसरी धारा परिवर्तन और विनास को लेकर चली। इसके अन्तर्गत अनेक नवीन प्रवृत्तियाँ आईं जो इस प्रारम्भिक परिवर्तन के समय उत्तनी नवीनता और मोश लेकर चलती न दिखाई पड़ी, नितनी कि थोड़े समय बाद की प्रवृत्तियाँ। इस समय नवीनता के पलास्वरूप नीचे लिखी काव्य की प्रवृत्तियाँ दिखाई पड़ती हैं :—

देश प्रेम, सामाजिक सुधार, प्राचीन गौरव, प्रकृति वर्णन तथा नवीन हास्य विनोद, व्यंग्य आदि। इन वर्णनों में शैली की नवीनता भी दीखती है। अधिकतर इनमें लड़ी बोली और नवीन छन्दों का प्रयोग है।

हरिश्चन्द्र के समय में, विशेषतया उस समाज में जिस पर हरिश्चन्द्र का प्रभाव स्पष्टतया गहरा था, यह विश्वास सुदृढ़ था कि गद्य की भाषा, पद्य की भाषा से स्वाभाविक भिन्नता रखती है। गद्य की भाषा के लिए तो लड़ी बोली का उपयोग होता था, पर समान-सुधारक उद्देश्यों को छोड़कर आनन्ददायी काव्य के लिए प्राचीन प्रयुक्त भाषाओं, विशेषतः ब्रजभाषा का ही प्रयोग किया जाता था। उस समय हिन्दी की अनेक पत्रिकाएँ निकलीं जिनमें ‘कविचचनसुधा’, ‘आनन्द कादम्बिनी’, ‘हिन्दी प्रदीप’ और ‘प्राज्ञ’ जनता में विशेष प्रसिद्ध थीं जिन्होंने हिन्दी के प्रचार में बहुत अधिक कार्य किया। इनमें लड़ी बोली में कविता का स्वरूप धीरे धीरे दृढ़ता प्राप्त कर रहा था। काव्यशास्त्र-सम्बन्धी नियमों की ओर विशेष ध्यान न देकर स्वच्छन्दता पूर्वक कविता लिखी जा रही थी, कुछ कवि जैसे भीष्म पाठक, प्रतापनारायण मिश्र, नदरीनारायण ‘प्रेमधन’ आदि परम्परागत ढंग को छोड़कर अक्सर विशेष के लिये उपयुक्त नवीन ढंग से कविताएँ भी लिखते थे जो उस समय के लिए बड़ी उपयुक्त होती थीं, किन्तु उनमें काव्यशास्त्र की दृष्टि से जिसका प्रभाव इसके पहले था कोई विशेष बात न थी। भारतेन्दु<sup>२</sup> के समान गुरुओं का विश्वास यद्यपि यह था कि लड़ी बोली की कविता

१. देखिए प्रजरत्नदास कृत भारतेन्दु हरिश्चन्द्र पृष्ठ २८१।

२. “भाषा लोगों को ऊपर के उदाहरणों से स्पष्ट हो जायगा कि कविता की भाषा गरसन्देह ब्रजभाषा ही है और दूसरी भाषाओं की कविता इतना चित्त नहीं पकड़ती।” भारतेन्दुकृत ‘हिन्दीभाषा’ पृ० ११, राह्य विलास प्रेस, बॉकीपुर।

ग्रनमापा की भोंति मरुग नहीं होगी, किन्तु कुछ ऐसे थे जो उसमें धीरे धीरे मधुरिमा ला रहे थे। आगे चलकर ५० श्रीपर पाठक म लड़ी रोजी की स्वच्छन्द प्रकृति का दर्शन होता है।

इस समय भाषा और मान प्रकाशन के माध्यम का प्रश्न महत्व का न था, पर नये विषयों पर लिखने की एक सामान्य प्रवृत्ति सी चल पड़ी थी। इन नवीन विषयों के अन्तर्गत समाज-सुधार, देश प्रेम और पूर्वगीत गान, भारतदुर्दशा, हिन्दी प्रचार और प्रकृति के वर्णन थे। इनके अन्तर्गत कला का कोई प्रयत्न नहीं दीखता, केवल भाषों का छन्दोमय रूप में प्रकट करना ही प्रधान उद्देश्य था। हिन्दी-साहित्य में लौकिक जीवन की दैनिक समस्याओं को लेकर इस रूप में कविता कभी नहीं लिपी गई थी। यह परिवर्तन, नवीन सस्कृति एवं साहित्य के सम्पर्क के साथ-साथ दासता के भाव का अनुभव करने के कारण दिखलाई देता है। भाषा की दृष्टि से यह कहा जा सकता है कि कभी कभी एक ही कवि ग्रन और लड़ी रोजी दोनों भाषाओं का विषय के अनुसार प्रयोग करता है। ५० रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—

१. "इस भारत में धन पावन तु ही तपस्वियों का तपआश्रम था।

जरा तब की खोज में खग्न जहाँ श्रमियों ने अभग्न किया धम था।

जय प्राप्त विश्व का विभ्रम धीरे था सात्विक जीवन का क्रम था।

महिमा धनवास की थी तब और प्रभाव पवित्र अनुपम था।

(श्रीपर पाठक)।

२. सचहि सपरी जह रह्यो एक दिन कचन भरसत।

सहं चौपाई जन रुम्ही रोमिहुँ को तरसत।

जहाँ कृपी बाण्डिय शिख सेवा सब माहीं।

देसिन के हित कटू तब कहूँ कैमेहु माहीं।

कहिय कहाँ लागि श्रुति दये हैं जहाँ अन भान।

तह तिनकी धन कथा कौन जे गृही सधारन ॥ 'क्रन्दन' ॥ प्राप्तानामपण मिभ

३. निज भाषा उन्नति चाहै सब उन्नति को मूल।

विनु निज भाषा ज्ञान के, मिटत न हिय को शूल ॥ मारनेन्ट

४. पिजन बन प्रान्त था, प्रकृति सुख शान्त था।

घटन का समय था, रवनि का उदय था।

प्रसव के काल की खालिमा में खसा।

बाझराशि व्योम की चोर था था रहा।

सद्य उज्ज्वल धरति नम नम मोख।

सुविशाल नम वृष पर जा रहा था चढ़ा ॥

—राज्य अटन, श्रीपर पाठक

“इन कवियों में से अधिकांश तो दो रंगी कवि थे जो ब्रजभाषा में तो शृङ्गार, वीर, भक्ति आदि की पुरानी परिपाटी की कविता, कविच, रासियों वा गेय पदों में करते जाते थे और खड़ी बोली में नूतन विषय लेकर चलते थे। बात यह थी कि खड़ी बोली का प्रचार परापर जाता दिखाई देता था और काव्य प्रवाह के सिधे कुछ नई भूमियाँ भी दिखाई पड़ती थीं। देश-दशा, समाज-दशा, स्वदेश-प्रेम, शास्त्र-सम्यन्धी उपदेश आदि ही तक नई धारा की कविता न रहकर जीवन के कुछ और पक्षों की ओर भी गयी, पर गहराई के साथ नहीं।”

इस प्रकार इस काल में परिवर्तन और विकास यथार्थ में भाषा में है, पर उतना नहीं जितना विषय निर्माण में। यह विषय निर्माण सितकुल स्वतन्त्र था। जैसा कि कहा जा चुका है जीवन से सम्यन्ध रखनेवाली सभी बातों को कविता का विषय बनाया गया। जहाँ कविता के विषय स्वतन्त्र थे वहीं उसके साथ भाषा के प्रयोग में भी स्वतन्त्रता थी। भाषा और भाष-प्रकाशन-उपधी प्राचीन नियमों का पालन तो होना न था, नवीन नियमों को बनाने वाले आचार्य नहीं हुए थे किन्तु उसके बाद खड़ी बोली के साथ-साथ यह परिवर्तन के रूप में आया। जिसे आधुनिक परिवर्तन का प्रथम चरण कह सकते हैं।

५० रामचन्द्र शुक्ल इस विषय में लिखते हैं—

“हरिश्चन्द्र के सहयोगियों में काव्यधारा के नये नये विषयों की ओर मोड़ने की प्रवृत्ति तो दिखाई पड़ी, पर भाषा ब्रज ही रहने दी गई और पद्य के ढाँचों, अभिव्यञ्जना के ढंग तथा प्रकृति के स्वरूप निरीक्षण आदि में स्वच्छन्दता के दर्शन हुये। इस प्रकार स्वच्छन्दता का आभास सबसे पहले ५० श्रीधर ने दिया। उन्होंने प्रकृति को रुद्धिबद्ध रूपों तक ही सीमित न रखकर अपनी श्रौंखों से भी उसके रूपों को देखा।”

५० श्रीधर पाठक में जिस प्रवृत्ति का प्रथम चरण देखने को मिलता है, ५० रामचन्द्र शुक्ल ने उसको स्वच्छन्दतावाद का नाम दिया जिसके अन्तर्गत अपनी अनुभूति के

१ देखिए ५० रामचन्द्र शुक्ल का हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ ७११।

२. “भारतेंदु युग भाषा और शैली की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण नहीं है। इस समय कवियों का ध्यान भाषा की ओर न होकर नवीन, भावना की ओर अधिक था। अतः इस युग का वास्तविक महत्व नवीन चेतना की जागृति है।”

—डा० केशरी नारायण शुक्ल कृत आधुनिक काव्यधारा, पृष्ठ १०४

३. देखिए शुक्ल जी का हिन्दी साहित्य का इतिहास पृष्ठ ७२८।

अनुसार स्वतंत्रता-पूर्वक प्रकृति या मानव भावनाओं का वर्णन आता है। इसी को सम्भवतः डा० श्रीकृष्णलाल ने शब्दों के मित-प्रयोग के कारण 'स्वच्छन्दवाद' कहा है।

भारतेन्दु युग की एक विशेषता गर्व का विकास है यद्यपि कविता में बहुत बढ़ा परिवर्तन नहीं दिखाई देता, पर एक बड़े परिवर्तन की नींव इस समय पड़ गयी थी। जैसे पाश्चात्य प्रणाली पर शिक्षा का प्रचार बढ़ा जैसे ही साहित्य में नवीनता देखने की इच्छा भी जनता के हृदयों में प्रयत्न हो उठी। गद्य का शीघ्र विकास बहुत कुछ अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क का श्रेणी है और दूसरा परिणाम इस सम्पर्क का यह हुआ कि हमारी साधारण जीवन के प्रति अभिरुचि आग्रत हुई। मनुष्य और मानसिक जीवन को समझने की जिज्ञासा प्रयत्न हो उठी। इन्हीं दो बातों ने प्राचीन काव्यादर्शों के प्रति विद्रोह पैदा करके नवीन दृष्टिकोण और नए आदर्शों का बीज बोया, जिसको विकास देने में आगे के कवियों और लेखकों ने महत्त्वपूर्ण योग दिया।

इस विषय में "बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में हिन्दी साहित्य का विकास" ग्रन्थ का नीचे लिखा उद्धरण दृष्टव्य है :—

“आधुनिक कवि जो स्वयं शिक्षित जनता के व्यक्ति थे, इस बात का अनुभव करने लगे कि उनके पूर्वपत्तों कवि पथभ्रान्त हो गये थे। उन्होंने उनके संकुचित दृष्टिकोण का विरोध किया। कालिदास, भवभूति, वाल्मीकि और व्यास आदि के संस्कृत काव्यों के अनुशीलन से उनका यह विश्वास और भी दृढ़ हो गया कि मनुष्य केवल नायक ही नहीं है और न उसका समस्त जीवन नायिकाओं के हाथ चलाता तक सीमित है। मनुष्य, समाज का एक जीवित व्यक्ति है, वह अपने कर्तव्य-पालन में अपनी प्रियतमा पत्नी का परित्याग कर सकता है और निर्वासन की यातनाओं को सहर्ष सहन कर सकता है। अस्तु आधुनिक कवि जिन्हें मानव जीवन को समझना और उसकी भावपूर्ण व्यञ्जना करना अभीष्ट था, रीति कवियों के संकुचित दृष्टिकोण का विरोध और बहिष्कार करने लगे।”

इस मानव जीवन को समझने और उसको चित्रित करनेके साथ ही इस युग में जो प्रधान प्रवृत्ति देखने को मिलती है वह है 'यथार्थवाद'। इस विषय में यह स्मरण रखना

१. ,, आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास डा० श्री कृष्णलाल ।

२. ,, ,, ,, ,, ,, पृष्ठ २१ ।

३. “यद्यपि हिन्दी में पौराणिक युग की भी सुरावृत्ति हुई और साहित्य की समृद्धि के

नाहिए कि यह यथार्थवादी प्रवृत्ति केवल अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क की ही देन नहीं है, बल्कि यह उसके ठीक पहले मनुष्यित पथ पर चले जाने वाले साहित्य की प्रतिक्रिया स्वरूप भी उत्पन्न हुई थी। यथार्थवाद मनुष्य के देव-दुर्लभ वार्यों में अविश्वास ही नहीं रखता, बल्कि मनुष्य की अगम्यताओं और दुर्बलताओं से भी प्रेम करता है। अतः कविता का आदर्शवादी स्वरूप नहीं रह गया या अतः तो घीरे घीरे आगे चलकर देवताओं और अमरों के चरित्र भी मनुष्यों के समान चित्रित किए गए, प्रियप्रवास, सान्नेत आदि हमने उदाहरण हैं।

इस यथार्थवाद का चित्रण भारतेन्दु काल में दो रूपों में देने की मिलता है। १—जीवन के यथार्थ चित्रण में और २—राष्ट्रीय दासता के वर्णन में। ये दोनों बातें उस समय की रचनाओं में मिलती हैं। हरिश्चन्द्र की प्रेमयोगिनी, नीलदेवी, भारतदुर्दशा नाटकों तथा प्रतापनारायण मिश्र,<sup>२</sup> और पाठक,<sup>३</sup> प्रेमधन<sup>४</sup> और

लिए उसी लेंखों ने नहीं आदर्शों से भी उसे सजाना आरम्भ किया किन्तु श्री-हरिश्चन्द्र का सजाया यथार्थवाद भी परज्वलित होता रहा।”

‘काव्य कला तथा अन्य निबन्ध’, जयशंकर प्रसाद पृ० १३८।

श्री. भी देगिए ‘आधुनिक काव्य धारा’, टा० केसरीनारायण शुक्ल पृ० १०५।

१. “दैवी शक्ति से तथा महत् से हटकर अपनी शुद्धता तथा मानवता में विश्वास होना, सही संस्कारों के प्रति द्वेष होना स्वाभाविक था। इस रधि के आभावतः की हरिश्चन्द्र की युग वाणी में प्रकट होने का अवसर मिला।”

‘काव्य कला और अन्य निबन्ध’ का यथार्थवाद व छायावाद लेख पृ० १६८।

२. सय तजि गही स्वतन्त्रता, नहि जु गतें जाव।

राजा करे सो न्याय है, पोंसा परे सो दौव ॥ २० ॥

—प्रतापनारायण मिश्र, लोकोक्ति संग्रह पृष्ठ ३।

३. जय जयति सदा स्वाधीन हिन्द, जय जयति जयति प्राचीन हिन्द।

हिन्द अनूपम अगम बन, प्रेम बेल रस पुञ्ज,

शोधर मन मधुकर किरत, ॥ जत नित नवकुञ्ज।

—हिमबदना, पृष्ठ ४८।

४. अचरज होत तुमहु सम मोरे याजत कारे, तासों कारे कारे सन्दहु पर हैं वारे।

कारे काम, राम जलधर जल बरसन वारे, कारे जागत ताही सों कारेन को प्यारे।

हरिश्चन्द्र' की कविताओं में ये व्याप्त हैं। हम देखते हैं कि धीरे धीरे राष्ट्रीय जागरण बढ़ती जाती है, प्रेम-प्रेम की भावना बढ़ती जाती है और उसके साथ ही साथ समाज के नैतिक और धार्मिक जीवन के आदर्श भी दीन पड़ने हैं। अश्विनादत्त श्याम, बालमुकुन्द गुप्त, प्रेमचन्द, राधाकृष्णदास आदि लोगमग सभी कवियों की रचनाओं में ये बातें मिलती हैं। भारतेन्दु युग में स्वच्छन्दरीति से जीवन का यथार्थ चित्रण काव्य का नवीन आदर्श बन रहा था।

### द्वितीय कालीन काव्यादर्श

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय में काव्यशास्त्र में परिवर्तन शीघ्र पड़ता है, पर काव्यशास्त्र की वही प्राचीन परम्परा ही चलती है। न कवियों की कविता में और न स्वतंत्र रूप में ही कवियों के काव्य-सम्बन्धी व्यापक सैद्धांतिक विचार देराने को मिलते हैं। हिंदी भाषा के गौरव का मान अवश्य देगाने का मिलता है। भारतेन्दु ने अपने 'हिन्दी लेखक' में मानवभार्य की उन्नति का सर्वांगीर स्थान दिया।<sup>१</sup> परिवर्तित विचार धारा के स्वच्छन्द और पुष्ट का ये हमें याद को ही मिले जिस समय कि 'सरस्वती' पत्रिका का प्रारम्भ हो चुका था और पंडित महावीर प्रसाद द्विवेदी के काव्यशास्त्र-सम्बन्धी तथा पत्रिका के लेखों-द्वारा प्रभावित सभी कवी बोनी में रचना प्रारम्भ कर चुके थे। परन्तु उस समय भी काव्यशास्त्र पर कवियों के लेख कम हैं। कविता में ही परिवर्तन दीन पड़ता है। स्वच्छन्द विचार जो दूर-उपर मिलते हैं उनसे व्यक्तित्व तथा समपन्न काव्यादर्शों का थोड़ा बहुत स्पर्शीकरण होता है। सरस्वती में, राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' की 'सरस्वती पर यातचीत' नामक लेख में काव्य-सम्बन्धी कुछ बातों का विवरण है, जिससे काव्य-सम्बन्धी अधिक व्यापक सिद्धान्त स्पष्ट न होकर साधारण परिवर्तित आदर्श ही स्पष्ट होता

वहे अभीस देत तुमको निखि हम सब करे, सफल होहि मन के सब ही सख्य तुम्हारे ॥

—बादा माई नौरोजी के बाले कहे जाने पर, प्रेमधन।

१. "हाय पंचनद, हा पानीपत, अजहुँ रहे तुम परनि विराजत,

हाय चितौर निजज तू भारी, अजहुँ रहो भारतहि' मेँझारो ॥

—भारतेन्दु ग्रंथावली खंड २, पृष्ठ ८०४।

२. कुछ मूलन भावनाओं के समावेश के अतिरिक्त काव्य की परम्परागत पद्धति में किसी प्रकार का परिवर्तन भारतेन्दु काल में न हुआ।

—हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ७७५।



है। भाषा, छन्द और विषय-सम्बन्धी उदार विचार इन क्षेत्रों से स्पष्ट हैं। उदाहरण के लिए अमलित उद्धरण दिया जाता है।

“कुवि—अच्छा, उत्तम रसिक की सम्मति में उत्तम कविता की भाषा कौन सी होनी चाहिये ?

रसिक—उड़िया, तैलगी, गुजराती, मानवाणी, पेशाची, लड़ी, पड़ी, बेठी कोई भी हो, परन्तु जो भाषा हो अपनी प्रभा के अनुसार स्वच्छन्द हो। शब्दों का सौन्दर्य जितना अधिक होगा, उतनी ही कविता रोचक होगी, परन्तु शब्द-सौन्दर्य के लिए अर्थ विगड़ने न पावे।”

उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि भाषा के विषय में रुढ़िगत विचार न था। भाषा में शब्दों का सौंदर्य शब्दों के चुनाव पर निर्भर है, पर वह शब्द का चुनाव व्यर्थ न हो साथ ही। अर्थ-भाभीय ही कविता की प्रमुख विशेषता है। इसी प्रकार—

“कुवि छन्द कौन सा हो ?

रसिक कोई भी। परन्तु जो हो उसका निर्बाह अच्छी तरह हो।”

यहाँ पर छन्द के सम्बन्ध में रुढ़ि भावना नहीं कि प्रजभाषा का कवैया अथवा छन्द या कोई एक विशेष छंद हो, पर छंद की आवश्यकता अपश्य मानी गई है। अंत में विषय सम्बन्धी उल्लेख इस प्रकार है, रसिक कहता है :—

“मालूम यह है कि ऐसा कोई विषय नहीं है जो काव्य का विषय न हो सके।

वेदांत ऐसा पठित विषय भी समर्थ कवि के पाले पड़कर रोचक हो चुका है। श्री शकशाचार्य का ‘विश्वेक नृणामणि’ इस बात का उदाहरण है। परन्तु महाशय, काव्य और वस्तु है और ‘रिपामंरी’ और वस्तु है। काव्य सार वस्तु होती है। रस का आनंद जो अनेक विषयों के आधार पर हो सकता है, रिपामं के विषय उसके लिए परित्याज्य नहीं हैं। पर इतना मैं और कहूँगा कि काव्य के गुणों के साथ उसका विषय भी उपयोगी हो तो सोने में सुगंध हो।” (सरस्वती, भाग ७, स० ६, पृष्ठ ३६५, ६६।)

इसी प्रकार यत्र तत्र साधारण विचार मिलते हैं जिससे काव्य-सम्बन्धी अधिक गम्भीर उद्देश्य व्यक्त नहीं होता है। सरस्वती भा.ग १०, स० ७, पृष्ठ ३०४ में सुमंचरित उपाध्याय की ‘कवि और काव्य’ शीर्षक कविता में भी दो एक पंक्तियाँ ही काम की हैं और विचार निराल साधारण हैं। कुछ पंक्तियाँ ये हैं :—

“स्तुति से, गुण से, रस से अलंकृत भी तथा अलंकृत से।

कविता हो या कविता, दोनों सब को सुभावी है।

नवरत्नों को नृप-रस कवि कहते हैं सभी सुकाव्यों में ।  
भूख रहे हैं वे जो पत्थर को रत्न कहने हैं ।”

—( गरुडनी भाग १०, पृष्ठ ३०४ । )

इसमें सुंदर काव्य का कुछ गौरव वर्णित हुआ है । कविता के नवगम, नवरत्नों से बढ़कर हैं और कविता गुण, रस से युक्त होने पर भी अलंकृत होनी चाहिए । ये विचार प्राचीन हैं इनमें कोई भी अनुभव की नवीनता और विशेषता नहीं मिलती ।

कविता में केवल मनोरंजन नहीं परन्तु उचित उपदेश भी होना चाहिए । कवि की यथार्थ सामर्थ्य की प्रबलता इतनी बात से होती है कि अतः हम उसे केवल मनोरंजन के लिये ही कविता की रचना करने वाला व्यक्ति समझते हैं । कविता सद्भावों को जीवित रखने वाली है और उसमें यह भी शक्ति है कि वह निथी मृत-जाति को जीवित कर सकती है । कविता की और कवि की इस प्रकार की शक्ति का गहरे भी मैथिली-रसम जी गुप्त की ‘भारत भारती’ की पंक्तियों में मिलता है जैसे :—

‘केवल मनोरंजन न कवि का होना चाहिए ।

उसमें उचित उपदेश का भी मर्म होना चाहिए ॥

इसी प्रकार ।

“सद्भाव जीवित रह नहीं सकते सुकविता के बिना”

सुकविता सद्भावों की सृष्टि भी करती है, अपनी शक्तिमयी शब्दावली के द्वारा उन्हें स्मरणीय बनाती है और जीवित भी रखती है । जीवित रखना इस प्रकार से नहीं जैसे कि जंगल के उल्लिखित टाक के पत्त, वरन् कविता सद्भावों का इस प्रकार जीवित रखती है जिस प्रकार कि कोई अपने सुपर और होनहार बालक को जीवित रखता है । सभी उसे चाहते हैं और प्यार करते हैं । इसी प्रकार से कृत्रिमता गत भाव है । अतः सद्भावों को जीवित, लालित और अमर बनाने के लिए कविता की परम आवश्यकता है, ऐसा गुप्त जी का विचार है । वे इस बात को भली भाँति समझते हैं कि साहित्य का किसी जाति के साथ क्या सम्बन्ध है और उस सम्बन्ध का महत्व समझते हुए ही, मुदासनाओं को उदीप्त करने वाली कविता का वे विरोध करते हैं :—

“मृत हो कि जीवित जाति का साहित्य जीवन चित्र है ।

यह अष्ट है तो सिद्ध कि यह जाति भी अपवित्र है ।

जिस जाति का साहित्य था स्वर्गीय भावों से भरा ।

करने लगा अथ वस विषय के विष बिटप को वह हरा ।”

अतः यह स्पष्ट है कि काव्य के सम्यन्ध में गुप्त जी की भावना पूत है और वे काव्य का प्राचीन पवित्र आदर्श ही मानना चाहते हैं । उन्होंने अपने साहित्य द्वारा इस आदर्श का अनुभव भी किया है । सभी काव्यों में सद्भाव और उच्चादर्श के साथ प्राचीन गौरव का गान है । गुप्त जी ‘भक्ति’ को काव्य की व्यापक प्रेरणा भी मानते हैं यद्यपि उसका प्रकाशन उन्होंने तुलसी की भाँति बहुत ही स्पष्ट शब्दों में नहीं किया फिर भी वह ‘साकेत’ में लिखित, इन पक्तियों से प्रकट होता है :—

राम तुम्हारा चरित स्वयं ही काव्य है ।

कोई कवि भग जाय सहज सम्भाष्य है ॥

यहाँ पर उद्देश्य और साकेत राम के साधारण चरित्र की ओर नहीं है । वे उस चरित्र की ओर हैं जो भक्त के हृदय में है, क्योंकि गुप्त जी राम के भक्त हैं, राम चाहे जो कुछ भी हों । वे कहते हैं :—

“राम तुम मानव हो, ईश्वर नहीं हो क्या ?

धरम में रमे हुए नहीं सभी कहीं हो क्या ?

तब मैं निरीश्वर हूँ, ईश्वर क्या करें ।

✓ तुम न रमो तो मन तुम में रमा करे ।”

—साकेत ।

वे निरीश्वर हो सकते हैं पर राम बिहीन नहीं । अतः उनका काव्य-सम्यन्धी आदर्श भी भक्त का आदर्श है । इसी पवित्र और उच्च आदर्श का निर्वाह उनकी सम्पूर्ण रचना में हुआ है । स्वयं द्विवेदीजी रचिता को अलौकिक आनन्द देने वाली मानते हैं, उनका काव्यादर्श सद्धृत आचार्यों का है ।<sup>१</sup>

१. भारत भारती, पृष्ठ १२० ।

२. सुरम्य रूपे ! रत्नराशिरञ्जिते ! विचित्र घणामरण्ये ! कहाँ गई !

अलौकिकानन्द विधायिनी महाकवीन्द्रकांते ! कविते ! अहो कहाँ ? २६१ ॥

सुरम्यता ही रमणीय कान्ति है, अमूल्य आत्मा रस है मनोहरे !

शरीर तेरा सय शब्दमात्र है, नितान्त निष्कर्ष यही यही यही ॥ २६२ ॥

पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी जी के समय सङ्गी बोली की कविता को प्रोत्साहन प्राप्त हुआ । श्री मैथिलीशरणजी गुप्त की कविता को प्रोत्साहन और विकास इसी समय मिला । पर सङ्गी बोली की द्विवेदी जी द्वारा प्रतिष्ठित शैली को न अपनाने वाले एक समुदाय की कविता ने सङ्गी बोली का मद्भार भरा है और द्विवेदी जी की स्पष्ट उपदेशात्मक, इति-वृत्तात्मक शैली की प्रतिक्रिया-स्वरूप साकेतिक, कलात्मक और कल्पनात्मक सूक्ष्म भावों को लेकर चलने वाले लोगों की रचना का प्रवाह भी वेग से रहा । ये छायावादी कवि कहलाये और प्रसाद जी इनके अग्रणी थे । इनकी शैली और विचार-धारा में कुछ नवीनता थी और कुछ प्राचीन परिपाटी का विरोध भी । अतः आचार्यों के आक्षेपों के उत्तर रूप तथा अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करने के लिए इन्हें काव्य सम्बन्धी अनेक बातों पर प्रकाश डालना पड़ा । यही कारण है कि जहाँ हमें भी मैथिलीशरण जी के काव्यादर्श-सम्बन्धी विचार उनकी फाव्यरचनाओं में यत्र तत्र आई प्रतिक्रियाओं में ही प्राप्त होता है, वहाँ सर्व भी जयशंकर प्रसाद, निराला, पन्त, महादेवी वर्मा आदि के अपने अथवा समुदाय के काव्यादर्श-सम्बन्धी विचारों का स्पष्टीकरण करने वाले निबन्ध अथवा भूमिकाएँ मिलती हैं । इसका दूसरा कारण विनम्रता अथवा व्यक्तिगत स्मरण भी हो सकता है, पर प्रधान कारण इन लोगों का यही रहा । अतः इन कवियों के काव्यशास्त्र-सम्बन्धी विचार भी जहाँ जो मिलते हैं, वहाँ ही रोचक हैं । इसके आगे के पृष्ठों में वर्तमान-कालीन कवियों के काव्यशास्त्र-सम्बन्धी विषयों पर क्या विचार हैं, इसका अध्ययन किया जायगा । इस स्थिति में हमें काव्यशास्त्र के कुछ अंगों की धारणा में क्या विकास एवं परिवर्तन हुआ है, इसका अध्ययन कर चुके हैं, पर अब उस सम्बन्ध में क्या धारणा है, इसका अध्ययन प्रस्तुत किया जायगा ।

## २. काव्यशास्त्र सम्बन्धी आधुनिक धारणाएँ

चतुर्थ अध्याय में द्वितीय खंड के अन्तर्गत जिन विचारों पर प्रकाश डाला गया है, ये विद्वानों के विचार हैं जिन्होंने प्राचीन काल से चलते आते हुए काव्यशास्त्र के अनेक विषयों से सम्बन्धित विचारों का अध्ययन कर उनकी स्वरूप प्रकट करने का प्रयत्न किया है। यह सत्य है कि इन विचारों का कुछ अंशों में वर्तमान कवि और कविता पर प्रभाव भी पड़ा है। पर काव्यशास्त्र के विद्वत्ता-पूर्ण ग्रन्थ विद्यार्थियों और शिक्षासुत्रों के लिए समझने के निमित्त अधिक काम के हैं, कवि की रचना और उसकी स्वच्छन्द एवं मौलिक धारणा पर प्रभाव उतना नहीं डाल पाते हैं। इसी कारण इन विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थों की रचना के बाद भी हमें, कवियों की दृष्टि से वाक्य का क्या स्वरूप है, उसका क्या प्रयोजन है, उसके क्या उपकरण हैं, उन उपकरणों का क्या स्वरूप है, और होना चाहिए, तथा अन्य काव्य-सम्बन्धी सिद्धांतों में कौन सत्य और असत्य है, काव्य सम्बन्धी और अनेक क्या समस्याएँ हैं, वाक्य की क्या प्रेरणाएँ हैं, आदि बातों पर विचार करना आवश्यक है।

इस अध्ययन की सामग्री और आधार, कवियों के इन विषयों पर निजी विचार, एवं उनकी काव्य-सम्बन्धी रचनाएँ हैं, जिनके आधार पर काव्यशास्त्र के आधुनिक स्वरूप का भवन सजा किया गया है। आगे की पंक्तियों में आधुनिक कवियों के विचारों का यथातथ्य समावेश, उन्हीं के दृष्टिकोण से उनकी व्याख्या के साथ साथ करके, अन्त में उससे उद्भूत निष्कर्षों को भी स्पष्ट करने का प्रयत्न किया जायगा। इन अनेक विषयों पर छायावादी, स्वच्छन्द एवं प्रगतिवादी प्रमुख कवियों का ही दृष्टिकोण दिया गया है, जो कि अपने युग और वर्ग के प्रतिनिधि समझे जाते हैं। और इनमें भी जिन विचारों में नवीनता है, उन्हीं का विशेष उपयोग किया गया है। इसके लिए आवश्यक का ही संकलन हुआ है, सबका उपयोग नहीं। इस विषय में सबसे पहले हम कविता के स्वरूप पर प्राप्त विचारों का अध्ययन करेंगे।

### काव्य का स्वरूप

काव्य के स्वरूप के विषय में वर्तमान कालीन लेखकों की धारणाएँ, लौकिक, आध्यात्मिक रहस्यवादी, आदर्शवादी, यथार्थवादी, चमत्कारवादी, प्रगतिवादी आदि अनेक रूपों और शैलियों में व्यक्त हुई हैं। छायावादी कवियों की धारणाएँ प्रायः आदर्शात्मक, रहस्यवादी और आध्यात्मिक हैं और उनकी प्रतिक्रिया-स्वरूप स्वच्छन्द आधुनिक कवि उसे

यथार्थवादी और प्रगतिवादी रूप देते हैं। तथ्य तो यह है कि प्राचीनता से लेकर अतन् काव्य का स्वरूप अभिवृद्धि का चक्र चला आ रहा है। कोई काव्य के स्वरूप का निर्णय अभिवृद्धि और कल्पना करता है, तो कोई भाव द्वारा, कोई कल्पना और गुण अथवा उदा को प्रधान मानता है तो दूसरा जीवन की व्याख्या और प्रेरणा को काव्य का धार करता है। कोई सर्गी और छन्द काव्य के लिए अनिवार्य मानता है, तो दूसरा स्वाभाविक, आत्मपर विहीन भावपूर्ण प्रकारान को ही काव्य का प्रधान अंग समझता है। अतः इसके लिए भी कहा जा सकता है कि “मुझे मुझे मतिर्भिन्ना।” जितने ही मैं हूँ उतनी ही रातें हैं। ऐसी दशा में काव्य के स्वरूप के विषय में कोई भी निष्कर्ष सर्वमान्य नहीं उद्घरण करता। फिर भी यदि हम वर्तमान काव्य को देखें तो उसमें हमें काव्य स्वरूप विषयक, दो धारणाएँ ही अधिक उद्घ मूल देने को मिलती हैं। प्रथम तो उस समुदाय की धारणा है जिसे हम ‘छायावादी’ कह सकते हैं और दूसरी उस समुदाय की जिसे हम ‘प्रगतिवादी’ कहते हैं। (छायावादी समुदाय की धारणा आध्यात्मिक, काल्पनिक और व्यक्तिगत होने के साथ साथ अभिवृद्धि-कौशल तथा कलात्मक प्रकाशन पर जोर देती है, जब कि प्रगतिवादी समुदाय काव्य को सर्वजन-मुलभ, जीवनोन्नोदगी और व्यावहारिक बनाना चाहता है।) प्रगतिवादी समुदाय का स्वरूप अभी अज्ञानी अन्तिम रचना नहीं हो चुका है, उसकी धारणा और स्वरूप अभी अधरुण है और प्रमाणान् प्रगतिवादी कवि के प्रभाव में प्रगतिवादी कान् के लक्षण तो अधिक मिलते हैं पर उदाहरण कम। हाँ, एक बात और है कि प्रगतिवादी काव्य ने उदाहरण यही स्पष्ट करते हैं कि धीरे धीरे कविता गद्य के स्तर पर आ रही है और यह निम्नगति केवल प्रसाद गुण प्रेरित नहीं बरन् भाव और कल्पना की हीनता के भी कारण है। उदाहरण लक्षणकारों की धारणा से कम मिल सकते हैं।

छायावादी समुदाय की धारणा को स्पष्ट करने के लिए हमें छायावाद के प्रमुख कवियों के विचारों का अध्ययन करना आवश्यक है और इस दृष्टि से सर्व श्री जयशंकर प्रसाद, महादेवी वर्मा, पन्त, निराला आदि के कविता-सम्बन्धी विचार महत्व के हैं।

१. कवि तथा चक्रोक्ति सिद्धान्त को मानने वाले आचार्य।

२. रस सिद्धान्त के अनुयायी।

३. अलंकारवादी, तथा छायावादी।

४. यथार्थवादी।

५. प्रगतिवादी।

साथ ही साथ यह जानना भी अभिप्रेत है कि इनकी धारणायें परस्पर कहाँ तक साम्य और कहाँ तक विपरीतायें रखती हैं और प्रगतिवादी कवियों में भी पन्त, निराला, दिनकर आदि के विचार समीचीन हैं।

काव्य की परिभाषा देते हुए प्रसाद जी ने लिखा है, “काव्य आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति है, जिसका सम्यग् निरूपण, विकल्प, या विशान से नहीं है। यह एक भ्रममयी प्रेम रचनात्मक ज्ञान धारा है।” इसी को और अधिक स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है “निरूपणात्मक तर्कों से और विकल्प के आरोप से मिलन न होने के कारण आत्मा की मनन क्रिया जो वाङ्मय रूप में अभिव्यक्त होती है वह निम्नन्देह प्राणमयी और सत्य के उभयलक्षण प्रेम और भ्रम दोनों से परिपूर्ण होती है।” इस प्रकार जयशंकर प्रसाद के विचार से काव्य सत्य की ही अनुभूति है। और उनकी धारणा आध्यात्मिक धारणा है। रचयिता की दृष्टि से इसका गहत्व अधिक है। हम परिभाषा पर अधिक विचार करें तो परिभाषा सर्वमान्य न होकर केवल व्यक्तिगत दृष्टिकोण ही स्पष्ट करती है।

पहली बात यह है कि काव्य को हम अनुभूतिमात्र ही नहीं मान सकते। हमारे साहित्य-भंडार में भरा हुआ निरोपेक्षित, लक्षणा और अलंकार को लेकर चलने वाला समस्त काव्य, अनुभूति के रूप में नहीं है। इसलिए यह लक्षण केवल काव्य के एक अंग पर ही लागू होता है। “आत्मा की अनुभूति” शब्द पर भी आक्षेप किया जा सकता है। अनुभूति का सम्बन्ध शरीर या हृदय से ही हो सकता है, आत्मा की अनुभूति कैसी? इस शंका का समाधान हम यों कर सकते हैं कि काव्य की अनुभूति आनन्दमय ही है, साधारण अर्थ में अनुभूति, दुःखमयी और सुखमयी भी होती है, पर आत्मा का अनुभव सदा आनन्दमय ही है। इसलिए आत्मा की अनुभूति, रसात्मक अनुभूति का अर्थ देती है। अथवा ‘संकल्पात्मक’ विशेषण। सकल्य और विकल्प ये मन के लक्षण हैं जैसा कि प्रसाद ने स्वयं ही कहा है।<sup>१</sup> अनुभूति संकल्पात्मक या विकल्पात्मक नहीं हो सकती। अनुभूति संकल्पात्मक ही होती है अतः संकल्पात्मक शब्द व्यर्थ ही जान पड़ता है।

भ्रममयी प्रेम ज्ञान धारा भी सदा ही काव्य नहीं हो सकती। भ्रममयी प्रेम अनुभूति-धारा काव्य हो सकती है। अतः इस परिभाषा की सर्वमान्यता प्रमाणित नहीं हो पाती। पर

१. देखिए काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १७।

२. देखिए काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १७।

इससे यह बात स्पष्ट होती है कि प्रसाद जी की धारणा काव्य के विषय में आध्यात्मिक और भावात्मक है। सत्त्वात्मक अनुभूति श्रेय और प्रेय से युक्त होकर काव्य बनती है। सत्य का समावेश श्रेय और प्रेय के रूप में काव्य में आवश्यक मानकर उन्होंने काव्य का यथार्थता से भी सम्बन्ध स्पष्ट किया है। सम्भवतः प्रसाद जी का विचार यह है कि सत्य का विकल्प एव विश्लेषणात्मक प्रकाशन, निशान और दर्शन आदि के भीतर है, पर सत्य का सत्करात्मक प्रकाशन काव्य है। इस प्रकार केवल दर्शन या विज्ञान से काव्य का भेद स्पष्ट करने के लिए हम कह सकते हैं कि एक फल की पखुडियाँ, रंगों आदि का विश्लेषण वैज्ञानिक सत्य के अन्तर्गत है—भौतिक सत्य के अन्तर्गत है; पर उसके आकार रंग आदि के, सौन्दर्य की अनुभूति का प्रकाशन काव्य के भीतर है। यह सौन्दर्यात्मक सत्य है जो काव्य के क्षेत्र में व्याप्त रहता है।<sup>१</sup>

इसी बात को स्पष्ट करने के लिए उन्होंने सत्त्वात्मक मूल अनुभूति का अपना अभिप्राय उताया है उनका कथन है “सत्त्वात्मक मूल अनुभूति कहने से मेरा जो तात्पर्य है उसे भी समझ लेना होगा। आत्मा की मनन शक्ति की वह असाधारण अवस्था जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारित्र्य में सहसा ग्रहण कर लेती है, काव्य में सत्त्वात्मक अनुभूति कही जा सकती है” और वे आगे लिखते हैं “कोई भी यह प्रश्न कर सकता है कि सत्त्वात्मक मन की उन अनुभूतियाँ श्रेय और प्रेय दोनों ही से पूर्ण हैं, इसके क्या प्रमाण हैं ?”<sup>२</sup>

इसका उत्तर वे युग की साधुहिम चेतना के भीतर सदा ही प्रय और श्रेय होने की बात कहकर देते हैं। यहाँ प्रसाद जी की एक और धारणा स्पष्ट होती है। वे सत्य को सदैव ही चारित्र्य युक्त मानते हैं पर उस चारित्र्य का ग्रहण हमारी अपरिष्कृत मनः शक्ति नहीं कर पाती। परिष्कृत मन वाले भक्तों की साधारण अनुभूति में ही काव्य का आनन्द छिपा रहता है। मनन शक्ति की असाधारण अवस्था के द्वारा प्रसाद का, कवि की जन्म-जात या साधना-प्राप्त, असाधारण प्रतिभा पर भी कुछ विश्वास बान पड़ता है।

सत्य की अनुभूति की विविधता का कारण स्पष्ट करने हुए प्रसाद जी ने लिखा है कि एक ही सत्य का प्रतिविम्ब, भिन्न भिन्न सम्पत्तियों पर भिन्न भिन्न अनुभूतियाँ उठता है। इस प्रकार काव्यानुभूति की विविधता के मूल कारण सत्त्वात्मक पर उनका विश्वास भी प्रकट है। प्रसाद जी का विचार है—



“संस्कार का, सामुहिक चेतनता से, मानसिक शील और शिष्ट्यचारों से, मनोभावों से मौलिक सम्बन्ध है।”<sup>१</sup> “संस्कृति सौन्दर्य-बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है।”<sup>२</sup> इस प्रकार संस्कारों का वा-व्यानुभूति से सीधा सम्बन्ध है। इसी के साथ साथ ही प्रसाद की एक और धारणा समझ में आजाती है। विभिन्न समाजों की सभ्यता और शिष्टिता में मूलरूप से कोई अन्तर नहीं है। एक ही सार्वभौम सत्य परिस्थितियों से प्रेरित और निर्मित संस्कारों के कारण विभिन्न समाज के लोगों में विभिन्न रूप में दिखाई पड़ता है। यही कारण है कि एक स्थान की, या एक जाति की कविता दूसरी जाति की कविता से भिन्नता रखती है, पर विचारकों के लिए सत्य का एक ही प्रकार का आधार प्राप्त है। सभ्यता का सबसे बड़ा काम हमारी सौंदर्यानुभूति को विकसित और परिष्कृत करना है। और इस प्रकार एक ही सत्य के आधार पर खड़े होकर भी हम सभ्यता के विकास-द्वारा काव्य की विविधता और विकास प्राप्त करते हैं।

प्रसाद जी की काव्य-सम्बन्धी धारणा आदर्श प्रधान है। वह अभिव्यक्ति पर उतना जोर नहीं देते जितना अनुभूति पर। उनके विचार से काव्य का सामयिक या व्यक्तिगत उतना महत्व नहीं जितना सार्वकालीन, सार्वभौम और सामाजिक महत्व है। इस कारण यद्यपि उन्होंने विभिन्न संस्कारों को विभिन्न अनुभूतियों का कारण बताया है, फिर भी आत्मा की अन्तरतम अनुभूति में व्यक्तिगत, एकदेशीय, अनुभूति नहीं बरन् सामुहिक और सार्वभौम अनुभूति रहती है। काव्य का यथार्थ कार्य, सत्य और सौंदर्य का अनुभव कर उसका प्रकाशन करना है। सौंदर्य सत्य का ही एक अंग है। प्रेम और श्रेय सत्य के दोनों पक्षों से काव्य का सम्बन्ध है। इस प्रकार काव्य आध्यात्मिक अनुभूति के नये रहस्यों के उद्घाटन में ही तल्लीन रहता है और इसी कारण से प्रसाद जी रहस्यवाद को काव्य की मुख्य धारा मानते हैं। रहस्यवादो अनुभूति सत्य होने पर भी सग की अनुभूति नहीं है, क्योंकि उसके संस्कार भिन्न भिन्न होने से उनकी अनुभूतिमें भी भिन्न भिन्न होती है। अतः यह अनुभूति सार्वभौम और सार्वजनीय नहीं कही जा सकती।

काव्य की उक्त प्रकार की धारणा छायावादी कवियों की विशेषता अन्वय है पर प्रसाद को सी दार्शनिक भावना अन्य कवियों की नहीं। प्रसाद ने जहाँ पर अपनी कविता-सम्बन्धी धारणा में आधार का विश्लेषण अधिक किया है वहाँ महादेवी वर्मा ने आधार के

साथ साथ अनुभूति का। कविता का स्थान महादेवी के विचार से यदा ऊँचा है, उतना ही स्वरूप यदा बोगता है, सौमित्र सम्पर्क के बीच कविता का उपयुक्त क्षेत्र नहीं। उगवे विषय में उनका आत्मविश्वास कथन मात्र जान पड़ता है, "अभुक्त बसंत बहो नू छा गई परेशिनी री।" प्रसाद जी के समान महादेवी जी का भी यही विश्वास है कि कान्य का उद्देश्य गत्य को प्रकट करना है परन्तु (जहाँ वे कविता में भेद और प्रेम दोनों का प्रकाशन मानते हैं, वहाँ ही महादेवी जी ने गत्य को वाच्य का साधन माना है और सौन्दर्य को साधन।"

वाच्य समाजशास्त्र, राजनीति, दर्शन तथा भौतिक विज्ञानों से इस बात में भिन्न है कि ये शास्त्र जहाँ पर मनुष्य और प्रकृति की गहरी और भीषी सम्बन्धों पर विचार करते हैं वहाँ पर वाच्य या साहित्य का काम मनुष्य और प्रकृति के जीवन का सजीव चित्र ल्यापित करना है। साहित्य द्वारा उपस्थित मनुष्य के समग्र जीवन का निरा राजनीति से शासित, समाज शास्त्र से नियमित, विज्ञान से नियमित तथा दर्शन से स्पष्ट हो चुका है।" इतिहास वाच्य का महत्त्व दर्शन की भाँति न केवल विचारक्षेत्र तक ही सीमित है बल्कि वह जीवन व्यापी भी है। जीवन के अव्यक्त रहस्य की भाषना व्यक्त करना वाच्य का मुख्य उद्देश्य है। इस कारण से किसी भी जाति और देश का एक युग विशेष में लिखा गया वाच्य भी सर्वयुगीय होता है। साहित्य का शास्त्र महत्त्व है, पर साहित्य के क्षेत्र में कविता का महत्त्व और भी विशेष है।

महादेवी जी के विचार से कविता हमें असीम सत्य की भाँकी दिखाती है जो कि साहित्य के अन्य अंगों द्वारा नहीं हो सकती। उन्हीं के शब्दों में "वास्तव में जीवन में कविता का यही महत्त्व है जो बहोर भित्तियों से घिरे हुए वस्तु के वायुमण्डल की अनायास ही यादर के उन्मुक्त वायुमण्डल से मिला देने वाले वातायन की मिला है। जिस प्रकार वह आकाश-न्द की अपने भीतर बदी भर लेने के लिए अपनी परिधि न नहीं बाँधता प्रत्युत हमें उस सीमा रेखा पर खड़े होकर क्षितिज तक दृष्टि प्रसार की सुविधा देने के लिए है, उसी प्रकार कविता हमारे दृष्टि-सीमित जीवन को समष्टि-व्यापक जीवन तक फैलाने के लिए ही व्यापक सत्य को अपनी परिधि में बाँधती है। साहित्य के अन्य अंग भी ऐसा करने का प्रयत्न करते हैं परन्तु न उनमें सामंजस्य की ऐसी परिणति होती है

न यायासहीना। जीवन की विविधता में सामंजस्य हो खोज लेने के कारण ही कविता उन ललित कलाओं में उत्कृष्टतम स्थान पा सकी है जो गति की विभिन्नता, स्वरों की अनेक रूपता या रेखाओं की विषमता के सामंजस्य पर स्थित हैं।”<sup>१</sup>

महादेवी वर्मा के विचार से ज्ञान और भाव दोनों क्षेत्रों से ही खोज कर कविता सत्य को हमारे सामने उपस्थित करती है। कविता का सत्य, भावक्षेत्र का सत्य अधिक है। दीपशिखा की भूमिका में उन्होंने लिखा है “बहिर्जगत् से अन्तर्जगत् तक फैले ज्ञान तथा भावक्षेत्र में समान रूप से व्याप्त सत्य की सहज अभिव्यक्ति के लिए माध्यम खोजते खोजते ही मनुष्य ने काव्य और कलाओं का आविष्कार किया होगा।”<sup>२</sup> और “कला सत्य को ज्ञान के सिकता विस्तार में नहीं खोजती, अनुभूति की सरिता तट से एक विशेष निडु पर प्रवृत्त करती है।” यहाँ पर कला शब्द भारतीय ६४ कलाओं का प्रतीक नहीं बल्कि पश्चिमी भाषाओं के “आर्ट” का पर्यायवाची है। प्रसाद जी इसी कारण से कला की कोटि में काव्य को नहीं रखते क्योंकि कला में केवल लाघव या चमत्कार का प्रदर्शन ही है पर काव्य सत्य की खोज भी करता है।

पुन इस विषय में थोड़ा मतवैषम्य जयशंकर प्रसाद और महादेवी वर्मा में और है। महादेवी वर्मा का वाक्य विषयक दृष्टिकोण यद्यपि आध्यात्मिक ही है, पर वह उनसे लिए मान्य नहीं कि सर्व श्रेष्ठ काव्य रहस्यवादी ही है, जैसा कि प्रसाद का विचार है।<sup>३</sup> आधुनिक कवि की भूमिका में उन्होंने लिखा है “न वही काव्य देय है जो अपनी साकारता के लिए केवल स्थूल और व्यक्त जगत पर आश्रित है और न वही जो अपनी सप्रामाण्यता के लिए रहस्यानुभूति पर। वास्तव में दोनों ही मनुष्य के मानसिक जगत् की मूर्त और वास्तव जगत की अमूर्त भावनाओं की उल्लासक समष्टि हैं। जब कोई कविता काव्य कला की सर्वमान्य कसौटी पर नहीं कसो जा सकती तब उसका कारण विषय विशेष न होकर कवि की असमर्थता ही रहती है।”<sup>४</sup>

इतना होने हुए भी प्रसाद और महादेवी का दृष्टिकोण आध्यात्मवाद की दृष्टि से

१ आधुनिक कवि, १, की भूमिका पृष्ठ ४।

२ दीपशिखा का भूमिका पृष्ठ २। १४, १२ पंक्तिर्षा।

३ काव्य और कला तथा अन्य विषय पृ० ३२,

“काव्य में आत्मा की सत्त्वात्मक मूल अनुभूति की मुख्य धारा रहस्यवाद है।”

४ आधुनिक कवि, १, पृ० १०।

यहुत अधिक मिलता है। प्रारम्भ से लेकर अन्त तक रहस्यवादी कवितायें होती रही हैं इसमें ज्ञान के आधार पर कवि उस पूर्ण पुरुष में भग्न होना चाहता है, फिर भी उसे उस अनुभव का प्रकाशन लौकिक रूपकों में ही करना पड़ता है, क्योंकि अन्यथा कोई और उपाय नहीं। हम अपने आस पास प्रादुर्भाव को सृष्टि करना चाहते हैं। यह भी हमारी आध्यात्मिक कविता का कम महत्व नहीं है, न रहा है और न होगा।\*

‘पन्त’ भी सुमित्रानन्दन जी का दृष्टिकोण अधिक स्थूल एवं विकासवादी कहा गया है। वे सौन्दर्यमय और कल्याणकारी भावों के स्वच्छन्द प्रकाशन को कविता में महत्व पूर्ण स्थान देते हैं। सत्य का शिवत्व और सौन्दर्यत्व से मुक्त कथन कवि कर्तव्य के भीतर नहीं है। उनका विश्वास है कि “सत्य शिव न स्पष्ट निहित है। जिस प्रकार फूल में रूप रस है, फल में जीवोपयोगी रस और फल की परिणति फल में सत्य के नियमों द्वारा ही होती है उसी प्रकार सुन्दरम् की परिणति शिव में सत्य द्वारा ही होती है।” अतः सत्य, सुन्दर और शिव के साथ अपने आप ही आ जाता है। पन्त जी की कविता को दृष्टि में रखकर यही निष्कर्ष निश्चलता है कि कविता का प्राण सौन्दर्य ही है। शिवत्व उतना नहीं, क्योंकि पन्त की वे रचनायें निम्नमें सौन्दर्य का स्वच्छन्द वर्णन हैं, अधिक कवित्व-पूर्ण हैं और निम्नमें शिवत्व का वर्णन है उतनी शक्तिपूर्ण नहीं। उदाहरणार्थ उनका “आँखें” कविता की नीचे लिखी पंक्तियाँ —

मेरा पास शत्रु का जीवन  
मानस का उमड़ा अपार मन  
गहरे धुँधले धुन सावले  
मेघों से मेरे भरे गगन।

इंद्र धनु का आकाश का सेतु  
घनिल में अदृक् कभी अदृक्  
कभी उदरे से घूमिल धार  
दीखती भावी धारों ओर।

सहित सा सुमुखि तुम्हारा ध्यान  
प्रभा के पलक मार कर पीर।

३. दीपशिखा भूमिका पृ० १०। पैरा ६, ७।

४. आधुनिक कवि, २, पृ० ९, (पन्त)

गूढ़ गर्जन कर जय गभीर  
मुझे करता है अधिक अधीर,  
चुगुचुगो ते उब मेरे प्राण  
खोजते हैं तब तुम्हें निदान ।”

उपर्युक्त पंक्तियों में सौन्दर्य की प्रेरणा के कारण कला और भाव, काव्य के दोनों पहलुओं का सामंजस्य देखने को मिलता है, पर नीचे की पंक्तियों में जिनमें सौन्दर्य नहीं परन्तु शिष्यत्व, प्रेरक है उतना काव्यगत सौन्दर्य नहीं :—

“मुक्त करो नारी को मानव मुक्त करो नारी को ।  
युग युग की धरं कारा से जननि सखी प्यारी को ।”

तथा

“मानव के पशु के प्रति, हो उदार नव सस्कृति ।

मानव के पशु के प्रति, मध्य वर्ग की हो रति ।”

इसी प्रकार की युगवाणी और युगान्त की कुछ रचनाएँ हैं। पन्त जी प्राचीनता के विरोधी हैं और कविता में भी तथा छन्द, क्या शब्द चयन, क्या भाव, क्या अलंकार-संग में नवीनता को लेकर चलना चाहते हैं। प्रसाद और महादेवी की भाँति प्राचीन संस्कृत साहित्य और शास्त्र पन्त जी को पृष्ठ भूमि नहीं दे सके, पर अंग्रेजी के ‘रोमांटिक कवि-संप्रदाय’ तथा बंगला के टैगोर का प्रभाव इन पर पड़ा है, अतः इन कवियों की कविताएँ तथा प्रकृति का खुली आँखों निरीक्षण ही पन्त की कविता को मधुर और सुन्दर बनाने में सहयोग दे सके हैं। इसलिए पन्त में कला का स्वाभाविक स्वरूप है, परम्परागत और सार्वकृतिक स्वरूप नहीं है जो हमें प्रसाद और महादेवी में देखने को मिलता है। पन्त जी कला के अलंकार आदि प्राचीन सिद्धान्तों की रूढ़ि का निरोध करते हैं, यद्यपि इनका अभाव उनकी कविता में नहीं है। युग वाणी की ‘नवदृष्टि’<sup>१</sup> शीर्षक कविता में वे स्वयं लिखते हैं।

“खुल गए छन्द के बन्ध

प्रास के रजत पास

अथ गीत मुक्त

औ, युग वाणी बहती अयास ।

बन गये कलात्मक भाव  
 जगत् के रूप नाम  
 जीवन, सघर्ष देता सुख,  
 सगना सखाम,  
 सुन्दर, शिव, साथ  
 कला के कल्पित भाव मान  
 बन गये ह्युक्त  
 जगत् जीवन से ही एक प्राण  
 मानव स्वभाव ही  
 बन मानव आदर्श सुकर  
 करता अपूर्ण को पूर्ण  
 असुख को सुख ।

—( युग वाणी । )

इन पंक्तियों में पन्त पर "प्रगतिवाद" का प्रभाव है जिसमें कि काल्पनिक एवं आध्यात्मिक जगत् के चित्रण को महत्व न देकर युग की समस्याओं और मानव जीवन के स्वच्छन्द और स्वाभाविक चित्रण पर जोर दिया जाता है। ये उद्गार हिन्दी की प्राचीन छन्द, अलंकार इत्यादि काव्य के कलापक्ष सम्बन्धी कड़े नियमों की प्रतिक्रिया स्वरूप हैं, क्योंकि यद्यपि इसमें छन्द के बन्ध खुल जाने और अनुप्रास के पाश से मुक्त हो जाने की घोषणा है फिर भी कवि इनसे मुक्त नहीं है क्योंकि कविता के ये गुण हैं। हाँ, इनका प्रयोग अथ अधिक स्वाभाविकता के साथ है। भाषा और भाव के अनुकूल छन्दों और अलंकारों का प्रयोग है।

फिर कवि का आदर्श किसी समय जीवन संघर्ष के दूर कल्पना के देश में रहना ही समझा जाता था, पर अब पन्त जी की विकासवादी दृष्टि यहाँ है कि "जीवन संघर्षण देता सुख, लगता ललाम।" यह मानों पन्त जी का अपने आप से ही समझौता करने का प्रयत्न है। जीवन से दूर प्रकृति की सौन्दर्यमयी क्रीड़ा-स्थली में विचरण करने वाला कवि इस प्रकार की भावना अपनाता है, परिस्थिति और प्रभाववश। इस प्रकार हमें काव्य के स्वरूप में परिवर्तन लक्षित होता है। यहाँ पर कवि की वाणी (कविता) स्वाभाविक एवं विकासशील है, रुढ़िग्रस्त नहीं। कविता के वाह्य रूप के सम्बन्ध में पन्त जी का आदर्श ऊपर के पद्य-खंड से स्पष्ट हो गया। आन्तरिक रूप का आदर्श भी

उन्नी, 'वाणी' शीर्षक कविता से स्पष्ट है जिसमें वे 'वाणी' को अलंकार हीन और सदा  
समाज को अपना संदेश देने के लिए उपयुक्त बनने का आदेश देने हैं।

तुम सहन कर सको जन मन में मेरे विचार ।

वाणी, मेरी, चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ?

धिर शून्य, आज जग, नय निनाद से हो गुंजित,

मन जड़, उसमें नयस्थितियों के गुण हों आप्रत,

तुम जड़ चेतन की सीमाओं के आर पार ।

भक्त भविष्य का सत्य कर सको स्वराकार ।

युगकर्म शब्द, युगरूप शब्द, युग सत्य शब्द,

शक्ति कर भावी के सहस्र शत सूक्ष्म शब्द,

उद्योतित कर जन मन के जीवन का अंधकार,

तुम खोल सको मानव डर के निःशब्द द्वार ।

वाणी मेरी, चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ?

इस प्रकार कवि ने संदेश भरी अलंकार के पीछे न चलने वाली और जायति फैलाने  
वाली वाणी को ही कविता का आदर्श माना है। यथार्थ में यही वर्तमान कविता का  
नवीनतम आदर्श है जिसे हम प्रगतिवादी आदर्श कहते हैं। ऐसी कविता हमारे जीवन  
से सम्बन्ध रखने वाली होती है और कला के चक्कर में न पड़कर, सुरोध सर्पजन-मुलभ  
भाषा में प्रमाण पूर्ण ढंग से जीवन की व्याख्या और यथार्थ जीवन का चित्रण का आदर्श  
रखती है। परन्तु जी का यह मान जितना प्रगतिवादी है यथार्थ में उनकी कविता इतनी  
प्रगतिवादी नहीं हो सकी, क्योंकि वह अलंकारों को छोड़ वास्तविक जीवन को चित्रण  
करने और युग को संदेश देने में अधिक समर्थ नहीं।

निराला जी हायानाद के कलाकार और स्वच्छन्दता प्रिय कवि हैं। काव्य के विषय में  
म इनकी धारणा नवीन छन्दों और नवीन गीतों के आविष्कार में स्पष्ट होती है। कविता  
को वे बहुत सूक्ष्म कला मानते हैं, जिसके चित्र पूरे और अर्थ गहरे हों। पर निराला  
मान का ही कविता में प्राधान्य चाहते हैं। सक्ति और उपदेश को कविता में वे कोई  
स्थान नहीं देते। अपने निम्न "मेरे गीत और कला" में इन्होंने स्पष्ट लिखा है :—

“कवियों, उपदेश देने बहुत कम लिखे हैं, प्रायः नहीं, केवल निमग्न किया है। उपदेश को मैं कवि की कमजोरी मानता हूँ।”<sup>१</sup> निराला जी मुक्त छन्द और मुक्त गीत के पक्षपाती हैं, पर ये कविता के शब्दों में भाव और कला दोनों का ही होना आवश्यक समझते हैं। इस बात का रूप यह आवश्यक नहीं कि प्राचीन ही है, यह गितनी भी नवीनता धारण कर सके उतना ही अच्छा। निराला जी छायावाद के कटाक्षित कवि हैं तथा छायावाद और प्रगतिवादी दृष्टिकोणों के बीच की लड़ी हैं। कविता के प्रगतिवादी दृष्टिकोण को अभी तक कोई बहुत बड़ा कवि नहीं मिला। प्रगतिवाद में कविता के और अधिक स्वाभाविक, प्रभावशील और सरल स्वरूप की वरदान की गयी है, किन्तु बहुत से प्रगतिवादी कवितार्ये लिखने वाले कवि भी विस्मयकः छायावादी हैं।<sup>२</sup> अतः प्रगतिवाद के नाम पर सामयिक कवितार्ये ही आ रही हैं, स्वाधी, वर्णजनीन और कला पूर्ण कवितार्ये अभी बहुत कम हैं।

प्रगतिवादी दृष्टिकोण छायावादी धारणा के विरोध और प्रतिक्रिया की प्रेरणा से प्राप्त हुआ है, पर इसका यह अर्थ नहीं कि कविता प्रगतिवादी कवियों की ही है छायावादियों की नहीं। प्रगतिवाद का साम्प्रदायिक और सकीर्ण दृष्टिकोण बड़ी सरल, विशेषतया, प्रभाव तथा कला से हीन कवितार्ये दे रहा है। यथार्थ में कवि किसी भी, संप्रदाय में फँसने वाला प्राणी नहीं। वह अपने विश्वासों और अपने भावों का मुखर प्राणी है। प्रचार के भौने उसे डिगा नहीं सकते। इन सब बातों का स्पष्टीकरण प्रगतिवादी कवियों में प्रमुख श्री रामधारीसिंह ‘दिनकर’ के ‘रखवन्ती’ की भूमिका में लिखे विचारों से हो जाता है। ये लिखते हैं —

“सम्भव है, अपने अर्थ में मुझे प्रगतिवादी समझने वाले कुछ पाठक, रखवन्ती, से निराश भी हों। उन्ने आश्वासन के लिए मैं निवेदन करूँगा कि दिन भर सूर्य के तप म जलने वाले पहाड़ के हृदय में भी चाँदनी की शीतलता को पाकर, कभी कभी बँसुरी का सा कोई अस्पष्ट स्वर गूँजने लगती है, जो पत्थर की छाती को पोछकर किसी जलधारा के वह जाने की व्याकुलता का नाद है। —

इसके बिना प्रगति का जो अर्थ मैं समझ सका हूँ वह साम्यवाद नहीं, बल्कि नवीनता का पर्याय है और उसके दायरे में उन सभी लेखकों का स्थान है जो चर्चित-चर्चण,

१. प्रबन्ध प्रतिमा, मेरे गीत और कला, खेख, पृ० २८४।

२. देखिए ‘दिनकर’ वृत्त रेखका की भूमिका।



पुरातन विवृम्भन और गतानुगतिकता के गिनाए हैं। वे सभी लेखक प्रगतिशील हैं जो अनुकरणशील नदा कह जा सकते हैं। प्रगति का प्रगल्भोम गुण निमुखाता नहीं, बल्कि गति निमुखाता अथवा अगति है। —

साधने साहित्य हमेशा प्रगतिगामी ही हुआ करता है। साहित्य में प्राचीन गैलिया की आशुति किसी भी युग में आदर नहीं पा सकती और अनुकरण कर्ताओं को कभी भी सफल का पद नहीं मिला। साहित्य की यात्रा में सदैव वे ही पृथनीय माने गये हैं जिनका पन्थ प्राचीन पथना समकालीन यात्रियों ने विनित् मित्त, कुछ नवीन अतः प्रगति की ओर था।”

‘दिनकर’ के इन विचारों में कविता की यथार्थ प्रेरणा काग करती है। प्रगतिवाद निषेधात्मक रूप में ही अपना उद्देश्य रखने तो ठीक है, पर आदेशात्मक प्रेरणा कवि को रुचि या कविता से ही अधिक मिला करती है। काव्य के आलोचकों में मस्तिष्क के साथ साथ उससे अधिक हृदय की आवश्यकता है। प्रगतिवाद, ज्ञानवाद की प्रतिक्रिया के रूप में आया था। प्रतिनिया या विरोध के रूप में आये हुए बाद बहुत अधिक स्थायी महत्व के नहीं होने। पर इधर वर्तमान हिन्दी काव्य में कुछ दिनों से वाद था ही गोलगाला है। प्रतिनिया के रूप में आये प्रगतिवाद ने भी बहुत ही आशाजनक पथ प्रदर्शन नहीं किया। इसकी मायना भी हमें दिनकर की ‘रसवन्ती’ की भूमिका में मिलती है। वे निरूपते हैं —

“जिन्होंने धरती के प्रदल से उचने के लिए कभी आकाश की शरण ली थी वे ही आज भोवदियों के पास बैठकर रो रहे हैं। एक दिन जिन्हें स्वप्नों की रक्षा के लिए पृथ्वी का तिरस्कार किया गया था आज वे ही स्वप्न आहुतियों के रूप में अग्नि की समर्पित किये जा रहे हैं। तब जो साहित्य तैयार हुआ था, उसमें चिन्तना की कमी है। एकागी होकर साहित्य प्रगतिशील भले ही कहला ले, लेकिन समय के बिना वह दीर्घायु नहीं हो सकता है।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि कविता का स्वरूप किस प्रकार परिवर्तित हुआ है। बाह्य रूप से भी परिवर्तन हुआ है, जिसका विशेष अध्ययन छंद, अलंकार आदि के प्रकरण में किया जायगा, पर आन्तरिक परिवर्तन हम इन पृष्ठों में देख चुके हैं। छायावाद

और प्रगतिवाद के दृष्टिकोणों में पिछले रूप के प्रति विरोध मानना है, वम वहीं त्रुटि या उपस्थित होती है। इसे हम परिवर्तन कह सकते हैं, विकास वहाँ होता है जहाँ पर हम पिछले स्वरूप, पिछले सिद्धांत को भी सहानुभूति की दृष्टि से देखते हैं, पर उसके निम्न अंश को धुटिपूर्ण या अविकसित पाते हैं उसे छोड़ अन्य सभी अंशों को अपनाते हुए उस विशेष अंश या परिवर्तन और सम्बर्धन करते हैं। काव्य यदि अर्थार्थ काव्य है तो उसका किसी भी युग में नाश नहीं हो सकता। विनसित रूप में वह रहेगा अवश्य। पर नैद ही बात है कि काव्य-स्वरूप के विकास की योग्यता के स्थान में विदेशीयता का अपनाव या नवीनता की सनफ अधिक देखने को मिल रही है। प्रगतिवाद का उद्देश्य उन्ना ऊँचा हो सकता है, पर उसके भीतर वह कवि प्रतिभा अभी कम लक्षित होती है जिससे कि एक युग भर तक इसकी धूम मच जाय और हम यह न कह पायें कि इससे अच्छी कविता तो ठीक इसके पहले ही होती थी। इसके लिए आवश्यकता है कवि को जीवन के साथ झुल मिल जाने की, अपने उच्च आदर्श की, लगन की और साधना की, जीवन की स्वच्छता की, निर्भीकता और विश्वास दृढ़ता की। हम कवियों में इन बातों का अभाव ही पाते हैं, इसलिए प्रगतिवाद इतना पवित्र सिद्धांत होने हुए भी अधिक प्रभावशाली साहित्य की सृष्टि नहीं कर सका। आशा है कि वह आगे पर सकेगा।

### कविता और कला

कविता और कला का क्या सम्बन्ध है ? यह प्रश्न भी आजकल के कवियों के दृष्टि फोण से विचारणीय है। कला अपने व्यापक अर्थ में बहुत विस्तृत है और इस दृष्टि से कविता की भी कला हो सकती है, पर क्या सम्पूर्ण कविता, कला के क्षेत्र या ही अन्तर्गत है, इन विषय पर भारतीय और पश्चिमीय दृष्टिकोणों में भेद है। पाश्चात्य मत से ललित कलाओं में कविता का स्थान है, वह सर्वप्रथम ललित कला है, पर कविता केवल कला नहीं है। वह कला के अतिरिक्त और कुछ है, क्योंकि कविता की कला मात्र से अभिश व्यक्ति निसर्गत श्रेष्ठ कवि नहीं हो सकता, उसका कलापन्न अवश्य है पर वह एक पक्ष मात्र है। अतः या तो हम कला के अर्थ को अधिक व्यापक दृष्टि में देखें अथवा कविता की सीमा को संकीर्ण करें तभी यह सम्बन्ध निम्न सकता है। इन बातों को और अधिक स्पष्ट करने के लिए हम कुछ महत्वपूर्ण आधुनिक कवियों के विचारों का अध्ययन करेंगे।

जयशंकर 'प्रसाद' कविता को कला के अन्तर्गत नहीं मानते। उनसे विचार से कविता निम्न है जो कि कला उपविधा है। कला का सम्बन्ध अभिव्यक्ति में रहता है कविता का

अभिव्यक्ति समन्धी स्वरूप उसका बाह्य रूप है। जिसके भीतर भावों का आवेग है, जिसे कुछ सुन्दर और कल्याणकारी भाव प्रकट करना है, उसकी अभिव्यक्ति भी रमणीय होती है। अतः दोनों आन्तरिक और बाह्य पक्षों का महत्वपूर्ण स्थान है, परन्तु वे भीतर बाह्य पक्ष ही आता है। अभिव्यक्ति और भाव के सम्बन्ध में भी अनेक सिद्धान्त हैं। कुछ लोग अभिव्यक्ति को ही प्रसन्न मानते हैं पर जयशंकर प्रसाद कविता में भाव प्राधान्य के समर्थक हैं। उनका विश्वास है कि व्यञ्जना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है। यही एक कारण है जिससे बहुत से विद्वान् अभिव्यक्ति कला के अनेक ढंगों का शान रखते हुए भी कवि नहीं हो पाते। जब भाव तीव्र होते हैं तब उनकी अभिव्यक्ति भी सुन्दर होती है।

इस बात को स्पष्ट करने के लिए 'प्रसाद' जी एक उदाहरण लेते हैं। वात्सल्य वर्णन में छर, तुलसी से आगे बढ़ जाते हैं। इस पर कोई यह निष्कर्ष निकाले कि छर अभिव्यक्ति कौशल में तुलसी से बढ़कर हैं और तुलसी कला की दृष्टि से, और यदि कला को ही कविता मानें तो कविता की उत्कृष्टता में, छर से पीछे हैं। पर क्या यह सत्य है? तुलसी की कलात्मक अभिव्यक्ति अन्य स्थलों पर छर से भी बढ़कर है। तो इससे जयशंकर प्रसाद इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि जिस भाव की तन्मयता जिस कवि में अधिक गभीर जिस स्थल पर होती है वही वह अपनी अभिव्यक्ति में दूसरों से बड़ा है। अतः अभिव्यक्ति की उत्कृष्टता का, भाव की तीव्रता से ही घनिष्ठ सम्बन्ध है।

कविता को कला के भीतर वर्गीकरण करने का चलन पश्चिमीय विचारों का प्रभाव है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है जयशंकर प्रसाद की दृष्टि से यह बात समीचीन नहीं। काव्य की गणना विद्या में और कला की गणना उपविद्या में हुई है और उन्होंने यह सिद्ध किया है कि वात्स्यायन के कामसूत्र में वर्णित ६४ कलाओं के अन्तर्गत 'समस्या-पूर्ति' भी एक कला है। 'श्लोकस्य समस्यापूरणम् श्रीवार्थम् वादार्थम्'। इस प्रकार समस्या पूर्ति मनोरंजन के लिए थी किन्तु उसका आदर्श बहुत ऊँचा नहीं है। वह भी एक प्रकार का हुनर था, किन्तु पश्चिम में कला का यह भाव नहीं है। वहाँ पर कला का बहुत व्यापक अर्थ में प्रयोग हुआ है यहाँ तक कि उसके भीतर कविता का समावेश भी हो गया।

उपकरण, सामग्री और उपयोगिता के विचार से कला का विभाजन उपयोगी और

रलित ग्लानियों में हुआ है। तानि करताओं ने अंतर्गत वास्तु ग्लान, मूर्ति ग्लान, चित्रग्लान, संगीत और काव्य ने इनमें से एक दूसरे की उत्पत्त्या, उपकरण और सामग्री की सूक्ष्मता पर निर्धारित है। मूर्ति ग्लान के भीतर पत्थर का प्रयोग किया जाता है, चित्रग्लान में रंग, कैंची कागज आदि का प्रयोग होता है, संगीत में वाद्य का प्रयोग होता है। इस प्रकार में यदि सभी कविता से निम्नश्रेणी की कलाएँ हैं क्योंकि कविता में प्रयुक्त सामग्री बहुत सूक्ष्म है। जयशंकर प्रसाद इस प्रकार के भेद के आधार पर आपत्ति करते हैं क्योंकि कविता की सामग्री पण और छंद उन्हीं प्रकार स्थूल है जैसे चित्रकला और संगीत की सामग्री। और इस प्रकार से उपकरण की सूक्ष्मता का आधार पर कविता को अन्य रलित कलाओं से उत्कृष्ट मानना हास्यास्पद है। कविता को उत्कृष्ट मानने वाली उसकी अन्य विशेषताएँ हैं।

जयशंकर प्रसाद का विचार है कि संगीत के भीतर काव्य का वर्गीकरण, जैसा कि 'प्लेटो' ने किया है, सम्भवतः इनकी आकारहीनता के कारण किया गया है, किन्तु प्लेटो का दृष्टि और भी विचित्र है। वह संगीत और व्यायाम उपयोगी ग्लानियों के अंतर्गत रखता है, क्योंकि जिस प्रकार से व्यायाम के द्वारा शरीर का विकास होता है उसी प्रकार से संगीत के द्वारा मनोरंजन। अरिस्तॉटिल कविता को अनुकरण कहता है। इस प्रकार से हम सहज ही देख सकते हैं कि काव्य विषयक पश्चिमीय दृष्टिकोण अधिक स्थूल है, अधिक भौतिक है और आध्यात्मिक नहीं, उसमें काव्य के भीतर लोकोत्तरानंद का अनुमान कम अभिव्यक्त हुआ है। जयशंकर प्रसाद का काव्य विषयक, पश्चिमीय वर्गीकरण का यह विवेचन बहुत सत्य है। 'बेकन' के निबंधों में एक वाक्य है जिसका अर्थ है कि इतिहास मनुष्या की बुद्धिमान बनाता है, कविता प्रत्युत्पन्न-बुद्धि, प्राकृतिक दर्शन गम्भीर और तर्कशास्त्र बादविवाद के योग्य बनाते हैं।<sup>१</sup> इससे कविता का महत्त्व स्पष्ट है। कविता का तुरन्त बुद्धि से सम्बंध यह सिद्ध करता है कि उसका महत्त्व इन विचारकों की दृष्टि में अधिक गम्भीर नहीं है। भारतीय और पश्चिमीय दृष्टि में इस विभेद का कारण परम्परा और संस्कृति है जैसा कि प्रसाद जी का विश्वास है।<sup>२</sup>

हमारे यहाँ काव्य के विषय में दूसरी ही धारणा है। जयशंकर प्रसाद का विचार है

१ काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ० १० और ११।

1. 'Histories make men wise, poets witty, natural philosophy deep and logic able to contend' — Bacon — Essay on studies.

२. "संस्कृति का सामूहिक चेतना से, मानसिक शील और शिष्टाचारों से, मनोभावों

कि कवि और ऋषि शब्द वैदिक साहित्य में समानार्थी थे ।<sup>१</sup> इस पक्ष के प्रमाण स्वरूप उपनिषदों से तो कुछ पंक्तियाँ उद्धृत करते हैं जैसे —

‘तदेतत् सत्यम् मन्त्रेषु कर्माणि वयसो यान्यपश्यस्तानि त्रेतायाम् ऋषिणा संतातानि ।’

‘ऋषयो मन्त्रद्रष्टार ।’ कविर्मनीषी परिभूः स्वयम्भूः ।<sup>२</sup> इत्यादि ।

इस प्रकार से कवि के काव्य में केवल कला ही नहीं बल्कि जीवन का यथार्थ रहस्य उद्घाटन भी था । ऊपर की पंक्तियों में कवि शब्द का प्रयोग दार्शनिक या द्रष्टा के अर्थ में किया गया है ।

जयशंकर प्रसाद काव्य को इसी अर्थ में प्रयुक्त कवि की कृति के रूप में लेते हैं । इस प्रकार उनके विचार से काव्य में आध्यात्मिक भाव ही प्रधान है । यद्यपि कुछ अंश में हिन्दी काव्य के सम्बन्ध में यह धारणा ठीक है पर यह हमें मानना पड़ेगा कि इसमें भी एक समय ऐसा आया जबकि कविता में कला का प्रदर्शन ही अधिक महत्व का हुआ और कवि एक कलाकार ही के रूप में परगणित हुआ, अव्यात्मवादी द्रष्टा के रूप में नहीं क्योंकि आध्यात्मिक पक्ष कविता के क्षेत्र से ऊठकर दर्शन के क्षेत्र में चला गया ।<sup>३</sup> अलङ्कारों के द्वारा प्रभावित कवि अधिकांश कलाकार ही रहे । आध्यात्मिक सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न उन्होंने बहुत कम किया, पर प्रधान रूप से काव्य का आध्यात्मिक महत्व रहा अपश्य ।

(याचार्य दंडी ने नृत्य और संगीत को कला कहा है अभिनव शुभ ने भी कला का सम्बन्ध गाने रजाने से ही रक्खा, याचार्य भामह ने काव्य को चार कोटियों में देश-चरित्रशक्ति, उत्पाद्य, कलाभय और शास्त्राभय भेदों को रक्खा है और इस प्रकार से कला को प्रधानता देने वाली कविता काव्य की एक कोटि विशेष मानी गयी है । इस प्रकार अनेक प्रमाणों से यह सिद्ध है कि कविता कला के अन्तर्गत नहीं । कला-पूर्ण कविता हो सकती है और कविता की कला भी, किन्तु कविता कला से उत्कृष्ट वस्तु है ।

से मौलिक सम्बन्ध है ।” ‘काव्य और कला, पृष्ठ ४ ।

संस्कृति सौन्दर्य बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है । काव्य और कला पृ० २ ।

१ काव्य और कला पृ० १२ ।

२ १०वीं शताब्दी ईसवी ।

३ काव्य और कला पृ० ६३ ।

काव्य, सभी प्रकार की रचनात्मक कृतियों के लिए प्रयुक्त शब्द है। कविता शब्द का प्रयोग हम कलापूर्ण काव्य के लिए कर सकते हैं।

भीमती महादेवी वर्मा का दृष्टिकोण काव्य और कला के सम्बन्ध में जयगकर प्रसाद के दृष्टिकोण से भिन्न है। प्रसाद की भाँति वे कला को केवल हुनर या चतुराई के अर्थ में नहीं लेती, बल्कि उन्होंने कला शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थ में किया है। दोनों का ही उद्देश्य यथाती हुनर वे कहती हैं कि काव्य और कला दोनों ही सत्य को प्रकाशित करने का उद्देश्य रखती हैं, पर काव्य और कला द्वारा निरूपित और उद्घाटित सत्य, वैज्ञानिक के द्वारा निश्चित सत्य से भिन्न होता है। वैज्ञानिक द्वारा उद्घाटित सत्य के अन्तर्गत कला का कोई महत्वपूर्ण स्थान नहीं, पर कविता में सत्य, कला का आवरण लेकर उतरता है। काव्य में कला की उत्कृष्टता है। उनका विचार है—

“काव्य में कला का उत्कर्ष एक ऐसे बिन्दु तक पहुँच गया है जहाँ से वह ज्ञान को भी सहायता दे सका।”<sup>१</sup> इस प्रकार हम देखते हैं कि भीमती वर्मा का भी विश्वास यही है कि काव्य केवल कला ही नहीं, विद्या भी है। सत्य के प्रकाशन की विधि को और स्पष्ट करती हुई वे कहती हैं कि काव्य और कलाओं में प्रधान तत्त्व, सौन्दर्य तत्व है और इसी के द्वारा सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न, काव्य करता है। पर इसका यह तात्पर्य नहीं कि सत्य का वाह्य सौन्दर्य ही कवि या कलाकार के काम का हो। बरि जीवन के सत्य को सौन्दर्य मय ढंग पर प्रकाशित करना चाहता है, अतः दर्शनीयता या वाह्य सौन्दर्य ही केवल उसके काम का नहीं, जीवन के भीतर का प्रसुन्दर और कठोर अर्थ भी जीवन-व्यापी सत्य को सौन्दर्यपूर्ण ढंग से प्रकाशित करने के लिये आवश्यक है। इस विषय में उनका कथन है, “सत्य की प्राप्ति के लिए काव्य और कलाएँ जिस सौन्दर्य का सहारा लेते हैं वह जीवन की पुरातम अभिव्यक्ति पर आश्रित है केवल ज्ञान रूप-रचना पर नहीं— गुणों के रंग और नब्बियों की कोमलता में, कलाल टिपाये हुए रूपों की कमनीयता है, पर भुर्रियों में जीवन का विशाल लिते हुए बुद्ध भी कम आकर्षक नहीं। वाह्य जीवन की कठोरता, संघर्ष, जगत्-राज्य सब मूल्यवान हैं, पर अन्तर्गत की कल्पना, स्वप्न, भावना आदि भी कम अनमोल नहीं।”<sup>२</sup> इस प्रकार कविता के सौन्दर्य-तत्त्व को समनीयता कहना अधिक उपयुक्त होगा। कवि और कलाकार जगत् और जीवन का चित्र उद्घाटित करते हैं। वे

१ दीपशिखा, चिन्तन के क्षण पृ० ३।

२ दीपशिखा, चिन्तन के क्षण ,, ३।

जगत् और जीवन के चित्र, अनुभव में आने वाले जगत् और जीवन के यथार्थ चित्र होते हुए भी उससे अधिक रमणीय हैं। यथार्थ जगत् के जीवन में पीड़ा का अनुभव कौंटा चुमने पर होता है, किन्तु कवि उसी पीड़ा का भावात्मक अनुभव कौंटा लगने के यथार्थ अनुभव के बिना ही, हमें देता है और वह अनुभव कष्टकर नहीं बरन् आनन्दमय अनुभव है। इसी भावात्मक अनुभूति के गुण से विपन्न होने के कारण, समाज सुधारक के रूप में उपदेश-प्रभावहीन होते हैं, किन्तु कवि जीवन का किसी कहानी के साथ जिन उपदेशों को रचता है उनका प्रभाव हृदय पर पड़ता है। यहाँ पर हम इस बात का सहज अनुभव कर सकते हैं कि भारतीय पौराणिक साहित्य का क्या महत्त्व है। उपदेश से पास्तविक प्रभाव डालने के लिए अनेक ऐतिहासिक कथानक पुराणों में समाविष्ट होकर ही उस साहित्य को इतना रोचक बना सके हैं।

अथर्वप्रसाद की भाँति महादेवी वर्मा भी काव्यानन्द को प्राव्यात्मिक मानती हैं। उनके विचार से सौन्दर्यानुभूति रहस्यात्मक है, क्योंकि यदि वह सौन्दर्य का एक कण हमारे सामने सर्व-आपी और अस्पृश्य अन्तर्जगत के सौन्दर्य को नहीं खोल सकता तो वह प्रभावहीन है। प्रत्येक सौन्दर्य रस अपने आकर्षण के गुण के सहित हमारे हृदय के साथ सामञ्जस्य स्थापित करता है। जिस सामञ्जस्य की ओर सौन्दर्य स्वीकृति या अपनाय के लिए सकेत करता है, इसी सामञ्जस्य की ओर असौन्दर्य और उरूपता गस्वीकृति या घृणा के लिए प्रेरणा देते हैं। इसलिए सौन्दर्यानुभूति व्यापक सौन्दर्य की अनुभूति है और घृणा के भाव उसकी विरुद्ध भावना है। हम सौन्दर्य को स्वीकार करते हैं इससे यह स्पष्ट है कि इस भावना का वास्तव हमारे अन्तर्गत है और असौन्दर्य की भावना विजातीय है। जगत् के पदार्थों का व्यक्तिगत सौन्दर्य भी महादेवी वर्मा की दृष्टि में उसी प्रकार एक दूसरे से सम्बन्धित है जैसे समुद्र की एक लहर समुद्र की असंख्य लहरों से। इस प्रकार काव्यानुभूति भी व्यापक और आध्यात्मिक अनुभूति है।

किन्तु यहाँ यह तात्पर्य कदापि नहीं कि महादेवी वर्मा वादार्थिक कलाकार को एक निश्चित अनुभूतियों का व्यक्ति बना देता है क्योंकि वह उपर्युक्त प्रकार का अनुभव लेकर आता है। तत्पक्ष सत्य यही है कि हम अपने आध्यात्मिक अनुभवों में बहुत कुछ एक हैं। अतः कलाकार की कृति या उसका स्थान बिलक्षण न रहकर महत्त्वपूर्ण और पथ-प्रदर्शक सा होता है। वह हमारे भावों से परिचित अपने सगे व्यक्ति का भाँति है।

इस प्रकार के भाव उन्दाते 'दीपशिखा' की भूमिका 'चिन्तन के क्षण' में व्यक्त किये हैं :—

“कवि, कलाकार, साहित्यकार, सब समष्टिगत विशेषताओं का नव नव रूपों में साकार करने के लिए ही उगने कुछ पृथक् रूप जान पड़ते हैं, परन्तु यदि वे अपनी प्रसाधारण स्थिति को जीवन की व्यापकता में साधारण न बना सके तो आश्चर्य की पल्लु मात्र रह जायेंगे। महान् सं महान् कलाकार भी हमारे भीतर कीतुक का भाव न जगाकर, एक परिचय भरा-प्रपनापन ही जगायेगा, क्योंकि वह धूमन्ते सा आकस्मिक और विगिन नहीं, किन्तु ध्रुव सा निश्चिन्ता और परिचित रहकर ही हमें मार्ग दिखाने में समर्थ है।”

महादेवी वर्मा के विचारों में कला का अर्थ चित्रकला के रूप में ही अभिन्न है। अवशर प्रसाद के समय कला शब्द का प्रयोग, 'आर्ट' के स्थान पर प्रारम्भ हुआ था, अतः उन्हें इसकी आवश्यकता जान पड़ी कि इस परिनामीय 'आर्ट' और भारतीय कला का विभेद स्पष्ट कर दिया जाय, पर उनके बाद कला का प्राग न प्रयोग, आर्ट के अर्थ में लगभग स्थापित हो चुका है और इसी स्थापित अर्थ को ही महादेवी वर्मा तथा अन्य लोग ने लिया है।

कला के सम्बन्ध में निराला जी का मत प्रचलित, परम्परागत और साह्य रूप पर विचार करने वाला है। उला उनके मत में वह सौन्दर्य है जो नाव्य के अनेक गुणों से उन्नत होता है। उन अनेक गुणों में एक पर विचार करना कला का पूरा स्पष्ट न करना है। जैसे गन्था, मीठा आदि अनेक विविध स्वाद अलग-प्रलग जो अनुभूति देते हैं उससे नितान्त भिन्न वह अनुभूति है जो इनके एक में मिश्रण द्वारा प्राप्त होती है, इसी प्रकार काव्य का सौन्दर्य है, जिस निराला जी कला कहते हैं, उनका कथन है :—

“कला केवल चर्च, शब्द, छन्द, अनुप्रास रस, अलंकार या ध्वनि की सुन्दरता नहीं, किन्तु इन सभी से सम्बद्ध सौन्दर्य की पूर्ण सीमा है, पूरे अहों की सत्रह साल की सुन्दरी की आँखों की पहचान की तरह देह की क्षीणता, दीनता मरग सी उत्तरनी चढ़ती हुई, भिन्न वणों की बनी बाणी में सुलकर क्रमशः मन्द मधुरतर होकर लीन होती हुई—जैसा केवल बीज से पुष्प की पूरी कला विरहित नहीं होती, न अक्षर से, न डाल से, न पीदे



से, जड़ से लेकर तना, डाल, पत्तन और फूल के रंग, रेणु, गन्ध तक फूल की पूरी कला के लिए जरूरी है वैसे ही काव्य की कला के लिए काव्य के सभी लक्षण<sup>१</sup> ।

ऊपर के कथन पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि निराला जी की कला विपरीत धारणा प्रगाढ़ और महात्मा की धारणा से भिन्न है, वे काव्य सौन्दर्य को कला कहते हैं। सौन्दर्य ताने को कुशलता को कला नहीं। पूरी काव्यकला के अन्तर्गत उनके विचार से वर्ण सौन्दर्य, शब्द सौन्दर्य, छन्द, अनुप्रास, अलंकार, रस, ध्वनि आदि सभी आनाने चाहिए। इस प्रकार काव्य सौष्ठव ही उनके विचार से कला है। यहाँ पर यदि हम सूक्ष्म दृष्टि से विचार करें तो दोनों में भेद है। काव्य-सौष्ठव, काव्य-कला नहीं हो सकता है। कला, सौष्ठव या सौन्दर्य को प्राप्त करने का, उपस्थित करने का प्रयत्न और चतुराई है। इस प्रकार कला साधन द्वारा और सौन्दर्य साध्य या परिणाम। अतः दोनों में अन्तर अग्रह है, किन्तु बाह्य रूप से यह भेद उतना नहीं जान पड़ता। काव्य का सौन्दर्य, काव्य की कला ही जान पड़ता है। ऊपर के उद्धरण में निराला जी ने और उन बातें जो कला के लिए लीं वे ठीक हैं पर रस को भी काव्य-कला कहना ठीक नहीं जान पड़ता है, क्योंकि और सभी बातें साधन और रस साध्य हैं। इस प्रकार ऊपर के कथन में यह भ्रम स्पष्टतया दिखमान है। हों निराला जी का यह विचार कि सभी उपकरण मिलकर कला को पूर्ण करते हैं एक उपकरण अकेला नहीं, वे कला के अंगमान हैं, पूर्ण कला नहीं, अग्रह सभीचीन है।<sup>२</sup>

कला के विषय में निराला जी ने अपने “साहित्य का फूल अपने ही बूट पर” शीर्षक निबन्ध में और अधिक लिखा है, पर उसमें कोई विचार की स्पष्टता नहीं है। कला की प्रशंसा ही कुछ शब्द हैं। किन्तु कला के विषय में विचार करते हुए निराला जी का यह निश्चित मत है कि कला के विकास के साथ साथ साहित्य में नई भाषा भी विकसित होती है। वे कहते हैं कि हरा कँडेदार मज़बूत डठल ही उशामी नवीन कला को चाहिए।<sup>३</sup> यही कारण है कि निराला जी ने भाषा और छन्दों के परिवर्तन की दिशा में इतना मार्ग तय किया है।

१. देखिए प्रबन्ध प्रतिमा, “मेरे गीत और कला” शीर्षक लेख, पृ० २७२ ।

२. “मैं खिल चुका हूँ कि केवल रस, अलंकार या ध्वनि कला नहीं। अगर है तो कला के संशय में पूर्णार्थ में नहीं।” प्रबन्ध प्रतिमा ।

३. प्रबन्ध पत्र पृ० १७२ ।

पन्त जी का कला के सम्बन्ध में विचार बहुत कुछ निराला जी से मिलता जुलता है। वे कला को किसी बन्धन में नहीं बाँधना चाहते हैं। चाहे भाषा का बन्धन हो, अथवा छन्द का, कोई भी बन्धन उन्हें पसन्द नहीं है। वे भाव-प्रकाशन के लिए नवीन ढंग के प्रेमी हैं। भाव और शैली के लिए हम अपने प्राचीन कवियों को न देखें। वर्तमान समय के अथवा अन्य भाषाओं के कवियों से जो चाहे ले लें। यह बात निराला जी के लिए “पन्त जी और पञ्चप” से भी प्रकट है। पन्तजी ने ‘पञ्चप’ की भूमिका में यद्यपि ब्रजभाषा और उसके काव्य के विषय में बहुत कुछ कहा है, फिर भी यह मानना पड़ेगा कि रङ्गी बोली में ब्रजभाषा का सा लालित्य भरने वाले पन्त जी ही हैं। उन्हें काव्य के सौन्दर्य की परवाह है और पकड़ है। रङ्गी बोली के स्पष्टपन को उन्होंने इसी शक्ति-द्वारा रच्य और मधुर बनाया है। कला-सम्बन्धी इस सूक्ष्म के उदाहरण स्वरूप उनके कुछ वाक्य नीचे उद्धृत किये जाते हैं। रङ्गी बोली की कविता में क्रियायें काफी बाधा डालती हैं, उनके विषय में पन्त जी कहते हैं—

‘रङ्गी बोली की कविता में क्रियाओं और विशेषतः उत्कृष्ट क्रियाओं का प्रयोग कुरास ता पृथक् करना चाहिए, नहीं तो कविता का स्वर (Expression) शिथिल पड़ जाता है, और रङ्गी बोली की कविता में यह दोष सत्रह अधिक मात्रा में विराजमान है। “ह” का तो जहाँ तक हो सके निमाल देना चाहिए। इसका प्रयोग प्रायः व्यर्थ ही होता है। इस दो सौग वाले हरिण को “ग्राधम मृग” समझ कर, इस पर दया दिखलाना ठीक नहीं लगता, यह “कनकमृग” है, इसे कविता की पचपटी के पास पटकने देना अच्छा नहीं लगता। समास का काम तो व्यर्थ बढ़कर इधर-उधर निपटरी तथा पैली हुई शब्दों की टहनियों को गोट छोटकर उन्हें सुन्दर आकार प्रसार देने तथा उनकी मासल हरीनिमा में छिप हुए भावों के पुष्पों को व्यक्त भरकर देने का है। समास की रचनी अधिक चलाने से कविता की डाल ढूँढ़ तथा भीदीन हो जाती है।”

इस प्रकार कला की सूक्ष्म अनुभूति रखते हुए भी पन्त जी ने ‘कला’ पर सूक्ष्म दृष्टि तथा व्यापक और सार्वभौम रूप पर विचार प्रकट नहीं किया है। भाव को उसी रूप में व्यक्त करना कला का काम है, पर कला के रूपों और उपकरणों का अनुकरण, युग की आवश्यकतानुसार काव्य-सृष्टि और उसके प्रभाव में बाधक होता है। अतः कला का युग-युग में भी जितना ही स्वच्छन्द स्वरूप बन सके उतना ही अच्छा है। ऐसा पन्त जी का मत है।

अन्तिम विचार प्रगतिवादी लेखकों के दृष्टिकोण से भी मेल खाता है। प्रगतिवादी कवि कला को अधिक स्वाभाविक और सरल बनाना चाहते हैं। कला ऐसी हो जो कृति को प्रभावशाली बना दे। ऐसी न हो कि विद्वानों और विशेषज्ञों के मस्तिष्क ही उसमें उलटके रहें। यह कविता को उपयोगिता से सम्बन्धित करने के विचार का ही एक पक्ष है। उपयोगी कविता, उद्देश्य पूर्ण है, जीवन पर प्रभाव डालने वाली है अतः उसमें सूक्ष्म कला पर उतना जोर नहीं दिया जा सकता जितना स्वाभाविक प्रकाशन पर जो कि युग के अनुरूप बदलता रहता है। “पूँजीवाद, समाजवाद और कविता” शीर्षक लेख में भी प्रकाशचन्द गुप्त ने प्रगतिशील दृष्टिकोण प्रकट करते हुए कहा है।

“कला का मनुष्य से सीधा सम्बन्ध है और जैसे मनुष्य के पारस्परिक सम्बन्ध समाजव्यवस्था में परिपतन के साथ बदलेंगे, कला नए सम्बन्धों को व्यक्त करेगी। प्रेम और प्राकृतिक सौन्दर्य को हम नई दृष्टि से देखेंगे और हमारे कवि, मनुष्य और प्रकृति के प्रति अपने बदलते भावों को वेग और शक्ति से स्वर देंगे।”

कला के अन्तर्गत वेग और शक्ति आवश्यक हैं, ऐसी कला की सूक्ष्मता जिसमें वेग और शक्ति न हो व्यर्थ ही होती है, क्योंकि उसका प्रभाव नहीं पड़ता और प्रगतिशील क्या, सभी व्यक्ति इस बात को मानते हैं कि जो रचना, साहित्यिक और उच्च होने पर भी जितनी अधिक पढ़ी जाय वह उतनी ही सुपल है। केवल विद्वानों द्वारा ही समादृत होना, उच्चम कसौटी नहीं है। अतः कला सूक्ष्म चाहे उतनी न हो उसका व्यापक और प्रभावकारी होना आवश्यक है। इस विषय में ‘दिनकर’ जी का मत है :—

“जो बात मौलिकता के विषय में है वही कला की सूक्ष्मता के सम्बन्ध में भी। कला की विशेषता वाक्यद्रव्य को भली भाँति प्रकट करने में है और जहाँ द्रव्य है वहाँ शैली की भी शोभा है। कुछ नहीं, कहने का ढंग कभी भी आकर्षक नहीं हो सकता। सूक्ष्मता की उपासना के प्रयास में कविता जैसी अशक्ता होती जा रही है वह साहित्य के लिए दुर्भाग्य की बात है, श्रोताओं की काफी बड़ी संख्या के बिना कोई भी काव्य शायद ही जीवित रह सकता है और आज के साहित्य में कवियों और पाठकों के बीच एक खाई सी घनती जा रही है। ... इस अवाञ्छनीय अवस्था का बहुत बड़ा दायित्व काव्यकला के विशिष्टीकरण के प्रयास पर है।”

१. ‘पूँजीवाद, समाजवाद और कविता’ लेख, हंस का कविताग्रह पृ० ३०, पृ० १२।

२. रसवती की भूमिका, ‘दिनकर’।

इस प्रकार हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि काव्य वा व्याकरण उतना आवश्यक नहीं जितना काव्य का स्वाभाविक उल्लास और जीवन प्रति स्थिर ध्येय । कहने के लिए उद्य होता है तो कहने की कला अपने आप ही आ जाती है और कहने के लिये कुछ नहीं दे तो केवल कला का ज्ञान व्यर्थ है । काव्य के सम्बन्ध में तो कम से कम यह कहा ही जा सकता है आस पास के जीवन का ज्ञान और अनुभव, भावुकता और भाषा पर अधिकार की प्राप्ति, कवि को सदैव कविता की स्वाभाविक कला से सम्पन्न बनाती रहती है ।

## कविता के तत्व और उपकरण

### कविता के तत्व

कविता के तत्वों में हम उन वस्तुओं को ले सकते हैं जो कि कविता का बीज रूप अथवा उसकी उत्पत्ति का कारण होती हैं जिनकी उपस्थिति के बिना कोई लेख कविता नहीं हो सकता । विद्वानों ने रस, ज्वनि, रीति, वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा कहा है, पर इनसे कविता की उत्पत्ति नहीं होती है, कविता के प्रणयन में इनसे सहायता नहीं मिलती, ये कविता के सौन्दर्य हैं निर्माण-तत्व नहीं । शरीर के तत्व पचभूत हैं, पर मानव शरीर की शोभा या गुण ये नहीं, शोभा या गुणों के अन्तर्गत, सुशीलता, शौर्य, दया, उदारता, छरि आदि बातें आती हैं । ऐसे ही कविता के तत्व भी काव्य सौन्दर्य के उपकरणों से भिन्न हैं । कविता के तत्व दो हैं :—

१. कल्पना और २. भाव । इन दोनों की उपस्थिति कविता की सृष्टि करती है वे बीज रूप हैं जो साधनों और उपकरणों से समुक्त होकर कविता को अकुरित एवं पल्लवित करते हैं ।

कल्पना तत्व को हम अधिकांश कविता में पाते हैं, जहाँ भाव का प्रभाव नहीं वहाँ भी कल्पना का आकर्षण रहता है । कल्पना-तत्व को हम दो रूपों में पाते हैं । एक तो सूक्ष्म के रूप में और दूसरे स्मृति के रूप में । इसको हम प्राचीन आचार्यों द्वारा निर्धारित प्रणिभा के रूप में भी ले सकते हैं । सूक्ष्म के रूप में कल्पना, नवीन उद्भाषना, रूप-योजना, चित्रण और अलंकार उपस्थित करती है और स्मृति के रूप में कल्पना हमारे देखे सुने दृश्यों को सामने लाती है, जिनमें अधिकांश के साथ हमारा रागात्मक सम्बन्ध रहता है । जो हमारे देखे दृश्य हैं उन्हीं को जब कवि हमारे सामने उपस्थित करता है, तो उसे बड़ा ही आनन्द मिलता है । दोनों प्रकार की कल्पनाओं का आनन्द भिन्न भिन्न होता है और कविता में हम कल्पना-तत्व की उपस्थिति दोनों रूपों में देख सकते हैं । उदाहरणार्थ, महादेवी वर्मा के नीचे के गीत में हम सूक्ष्म अधिक देखते हैं ।

विहंगम, मधुर स्वर तेरे मंदिर हर तार है मेरा ।  
 रही खय रूप छलकाती, चली सुधि रंग दुलकाती ,  
 तुझे पथ स्पर्श रेखा, चित्रमय ससार है मेरा ॥ १ ॥

गयन का तू अमर किन्नर, घटा का अजर गायक, उर ,  
 सुगर है शून्य तुझसे, जय भरा यह धार है मेरा ।  
 तुझे पा बज ठठे कण कण, मुझे छू सासमय वण वण ,  
 विरण तेरा मित्रा भंकार सा अभिसार है मेरा ।

उड़। तू छन्द बरसाता, चन्ना मन स्वप्न विलसाता ,  
 अमिट छवि की परिधि तेरा अचल रस पार है मेरा ।  
 धरा से व्योम का अन्तर, रहे हम स्पर्शनों से भर ,  
 निवृत्त तृण नीद तेरा, धूलि का आगार है मेरा ।

पिछी गम में कथा कीनी, धुली भू में व्यथा भीनी ,  
 तवित उपहार तेरा बादलों सा प्यार है मेरा ।  
 न कबरव मूल्य तू खेता, हृदय सानों लुटा देता ,  
 सजा तू जहर सा रंग, दीप सा श्वहार है मेरा ।

तुने तुने विरज तिनके गिने मैने तरल मनके ,  
 तुझे व्यवसाय गति है, प्राण का ध्यापार है मेरा ।<sup>१</sup>

ऊपर के गीत में पूरा साम्य, सूझ के बल पर ही चलता है । स्वर्ग के जीवन से अपने जीवन का साम्य अनेक बातों में दिखाना सूझ का ही काम है । शब्द-साम्य, भाव-साम्य के साथ दोनों का बिन्न उपस्थित किया गया है । ऐसी कविता में अलंकारों का आधिक्य रहता है ।

इसके विपरीत नीचे के छन्द में 'स्मृति' का प्राधान्य है :—

“आँखों में ही घूमा करता, वह उसकी आँखों का तारा,  
 कारकुनों की लाठी से जो गया, जवानों में ही मारा ।  
 बिका दिया घर द्वार महाजन ने न व्याज की कौड़ी छोड़ी,  
 रह रह आँखों में चुभती वह, कुर्क हुई घरघों की जोड़ी ।  
 उजरी उसके सिवा किसे कय, पास दुहाने आने देती,  
 वह आँखों में नाचा करती, उजड़ गई जो सुख की खेती ।

बिना दवा दरपन के गृहिणी स्वर्ग चली आँखें आतीं भर,  
देख रेख के बिना दुधुमुही, बिटिया दो दिन बाद गयी मर।

विद्युले सुख की स्मृति आँखों में छण मर एक चमक है खाती,  
तुरत शून्य में गढ़ यह चितवन तीखी नोक सदश बन जाती।

ऊपर की रचना में भाव और स्मृति दोनों ही एक साथ चलते हैं, निन्तु स्मृति अधिक व्यापक है। आँखों के सामने इस प्रकार के दृश्य आजाते हैं। आजकल की अनेक कवितायें इसी ढंग पर हैं।

कल्पना के इन दोनों तत्वों से संयुक्त होकर कविता अपना प्रभाव डालनी है। कवि के भीतर कविता जाग्रत होती है, पाठक के भीतर भी कल्पना का आनन्द जगाती है। अतः कल्पनात्मक कविता का एक प्रधान और उलझाली तत्व है।

“भाव” कल्पना से भी समान तत्व है। भावार्थ की दशा में प्रत्येक वाक्य कविता होता है और प्रत्येक शब्द प्रभावपूर्ण। भाव की दशा पूर्ण श्रन्दन की दशा है, एष ज्योति की दशा है, सनगता की दशा है, दिलोर और आनन्द की दशा है, “भाव” का प्रकाशन मधुर लगता है और भावपूर्ण अवस्था में मौन भी कम मधुर नहीं। प्रकाशन के साथ ही भाव की तीव्रता और बढ़ती है और जरा तक उसका आवेश रहता है, नरानर बनी रहती है। भाव की समलता की ध्यान में रखते हुए भी पंडित वर विश्वनाथ ने ‘रसात्मक भाव्य काव्य’ कहा है। यहाँ यह स्मरण रखना चाहिए कि भाव कविता का तत्त्व है और रस उसका गुण है। ‘भाव’ कविता का बीच है और रस उसके परिणाम स्वरूप प्राप्त पूर्ण आनन्द या शोभा। रस कार्य है, भाव कारण है। इसलिए कविता का तत्व, रस नहीं बल्कि भाव ही हो सकता है। इन दोनों तत्वों की दृष्टि में सरावर कहा जा सकता है कि आजकल का कवि कल्पना पर अधिक निर्भर रहता है, भाव-तत्व का बहुत कुछ अभाव ही रहता है।

### कविता के उपकरण

कविता के उपकरणों में भाषा, छन्द और अलंकार हैं। भाषा तो कविता का अनिवार्य अंग है, पर काव्य के उपकरण के रूप में भाषा का स्वरूप क्या होना चाहिए, यह प्रश्न वर्तमान दृष्टिकोण से विचारणीय है। छन्द और अलंकार कविता के अनिवार्य

अंग नहीं है, फिर भी कविता के लिए आवश्यक अंग हैं, दोनों ही यदि कविता के तत्वा के साथ सामंजस्य रखने हुए आते हैं, तो चटे ही महत्व के हैं। इनमें से प्रत्येक पर वर्तमान कवियों के नवीन विचार मिलते हैं, आगे की पक्तियों में प्रत्येक पर अलग-अलग विचार दिया जायेगा।

## भाषा

भाषा कविता का शरीर है। बिना भाषा के भाव निराकार हैं और उनका व्यापक प्रभाव नहीं है। मनुष्य को भाषा की विशेषता ने ही अन्य प्राणियों से अधिक भावुक बना दिया और जानमान बनाया है। किसी भी प्रकार के विचार या भाव के प्रकाशन के लिए भाषा आवश्यक है। भाषा भावों को प्रकट करने वाली भी होती है और भावों को जगाने और उरोजित करने वाली भी। किसी भाषा में भरे बैठे रहो तो कुछ नहीं, पर जैसे ही उसको भाषा में प्रकट करने का प्रयत्न करो कि भाषा पूरी सरलता के साथ जग पड़ता है।

कविता का प्राण भाषा है, पर उसकी देह भाषा ही है। अतः कविता में भाषा का महत्व है। यह उसका प्रमुख उपकरण है और अंग भी। आज कल कविता की भाषा के सम्बन्ध में निवारणीय प्रश्न यह है कि कविता की भाषा कैसी हो। इस प्रश्न पर मतभेद है। कुछ लोग कविता की भाषा को जन-साधारण की भाषा से भिन्न मानते हैं। कुछ लोग उसको भाषा गोलचाल की और सरल बनाना चाहते हैं, तो कुछ उसे क्लिष्ट और सख्त शब्दावली प्रधान। परन्तु भाषा के सम्बन्ध में सरलता और कठिनाई का प्रश्न नहीं उठता। निश्चय रूप से यदि पूछा जाय तो उचित यही है कि भाषा भाव को पूर्ण रीति से व्यक्त करने वाली हो। भावानुकूल उसमें मधुरता और व्यापकता होनी चाहिए। भाषा की सज्जन सुलभता एक ऐसी विशेषता है जो कविता को अधिक सार्थ प्रिय बना देती है। तुलसी के अनुसार भणिति, सुरसरि के समान सरसका हित करने वाली होनी चाहिये। सार्थ हितकारी वस्तु के लिए सभी के द्वारा सहज ग्राह्यता का गुण भी आवश्यक है। किन्तु कवि का यह प्रयत्न अपेक्षित नहीं कि वह भाषा को बरबस सरल बनावे। अनुभूत भावों को स्पष्टता और मिठास के साथ प्रकट करने के प्रयत्न में भाषा अपने आप ही अनुकूल हो जाती है। सरल या क्लिष्ट बनाने का प्रयत्न भाषा को अस्वाभाविक बना देता है। 'निराला' जी का मत भाषा की व्यापकता के विषय में निम्नान्वित पक्तियों में व्यक्त हुआ है —

“और लोगों को अपने में मिलाने का तरीका भाषा को आसान करना नहीं, न मधुर करना । उसमें व्यापक भाव भरना और उसी के अनुसार चलना है । व्रजभाषा, साहित्य के विचार से बड़ी मधुर भाषा है । उसके शब्द टूटते हुए इतने मुलायम हो गए हैं, जिससे अधिक कोमलता आ नहीं सकती । व्रजभाषा का प्रभाव तमाम आर्यावर्त तथा दक्षिणात्य तक रहा है । सभी प्रदेशों के लोग उसकी मधुरता के कायल हैं । बंगला, गुजराती, मराठी, आदि भाषाओं में उसकी छाप मिलती है ।”<sup>१</sup>

निराला, व्रजभाषा को साहित्य की मान्य भाषा मानते हैं । और एसी ही साधना रखी बोली के लिए भी करने की सम्मति देते हैं पर व्रजभाषा को साहित्य-मुलभ बनाने के लिए विशद और व्यापक भाव भरने के अतिरिक्त उसे मधुर बनाने का भी प्रयत्न किया गया है, वैसे तो वह स्वभाव से मधुर है ही । केवल व्यापक भाव भरने से भाषा सर्वजन मुलभ न होगी । मधुरता के लिए प्रयत्न आवश्यक करना पड़ेगा । मधुरता भाषा को काव्य का रूप देती है । मधुरता उसे ग्राह्य और रुचिकर बनाती है । मधुरता, रस के अनुरूल होती है । गीत में श्रोज्ज गुण भाषा को मधुरता और रुचि प्रदान करता है और कदम्बा में मृदुलता, कोमलता भाषा को मानानुरूल बनाती है अतः दोनों प्रकार प्रयत्न आवश्यक हैं । और इस प्रकार भाषा के सम्यन्ध में हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कविता के लिए भाव और भाषा का सामञ्जस्य होना आवश्यक है ।

भाव और भाषा का सामञ्जस्य, यदि उसमें कोई भी भाव है, तो रमणीय कविता का उद्गम है । पन्त जी ने भाव और भाषा के सामञ्जस्य पर अधिक जोर दिया है उनका पथन है कि जहाँ भाव और भाषा की मैत्री अथवा एक्य नहीं रहता वहाँ म्परी के पाषस में केवल शब्दों के ‘बहु समुदाय’ ही दादुरों की तरह इधर उधर बढ़ने, तथा सामञ्जसि करते हुए मुनाई देते हैं ।<sup>२</sup> इसी भाव और भाषा के सामञ्जस्य को और अधिक स्पष्ट करने के लिए वे कवि की भाषा के लिए चित्र भाषा होना आवश्यक समझते हैं । उनका विचार है :—

“कविता के लिये चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है, उसके शब्द सम्यक् हाने चाहिये, जो बोलते हों । सेन की तरह तिनने रस को मधुर लानिमा भीतर न ममा सकने के कारण बाहर भलक पड़े, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में अग्नि के सामने

१. देगिण निराला जी का प्रथम पद्य पृष्ठ १३ ।

२. पदस्य का प्रवेश पृ० २७ ।



चित्रित कर सकें, जो भङ्गार में चित्र, चित्र में भङ्गार है, चित्रका भाव सगीत विद्युद्द्वारा  
 ती तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके, जिनका मोरभ सूँघते ही मांसों द्वारा अन्दर पैठकर  
 हृदयकाश में समाजाये, —————”

भाव और भाषा का सामञ्जस्य चित्र कवियों की कविता में अधिक मिलता है उनकी ही  
 कविता की ख्याति अधिक होती है। भाव और भाषा के सामञ्जस्य की विशेषता के साथ  
 यह बात भी स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि भाव की अनुभूति जो कवि को होती है उसे  
 ही पूर्णतया स्पष्ट करने की सामर्थ्य काव्य भाषा की विशेषता है। अतः भाव और भाषा  
 के सामञ्जस्य के साथ भाषा का समर्थ होना भी आवश्यक है। समर्थ शब्द पर विचार  
 करने दें तो वह भी इसी सामञ्जस्य की ओर संकेत करता है। सम्यक् अर्थ जिसमें है  
 वही समर्थ भाषा है अतः भाषा भाषानुक्ल समर्थ और मधुर होनी चाहिए।

अतः मैं भाषा के सम्बन्ध में इतना और कहना है कि भाषा सदैव एक ही नहीं  
 रहती है। उसकी शैलियाँ, उसका शब्द भंडार निरन्तर विकास को प्राप्त हुआ करते हैं।  
 जिन प्रकार युग-युग में भाव बदलते हैं उसी प्रकार भाषा और शैली भी, फिर भी उससे  
 लिए यह आवश्यक नहीं कि उसे जरूर बदलने का प्रयत्न किया जाय। भाषा के लिए  
 स्वाभाविकता का गुण उसका प्रमुख सौन्दर्य है, कृत्रिमता, भाषा के सौन्दर्य को भोंडा  
 और अप्राकृतिक कर देती है।

## छन्द

जिस प्रकार भाषा के सम्बन्ध कुछ लोगों में का यह विचार है कि कविता की भी  
 भाषा जनसाधारण का भाषा होनी चाहिए, उसी प्रकार उनका यह भी विचार है कि  
 छन्द कविता के लिए आवश्यक नहीं है। छन्द और गति से स्वतंत्र होकर कविता अधिक  
 स्वाभाविक होगी। बहुतों ने यह भी समझते हैं कि कवि को, छन्द के नियम-बद्ध होकर,  
 स्वाभाविकता पूर्ण सहज भावप्रकाशन में बाधा और कठिनाई पड़ती है। अतः उसे  
 छन्द की पूर्ति के लिए कुछ शब्द भरती के लाने पड़ते हैं जिससे कि कविता अस्वाभाविक  
 हो जाती है और इस प्रकार गद्य और पद्य की भाषा में छन्द की दृष्टि से भी कोई भेद  
 नहीं होना चाहिए।

ऐसे प्रयत्न भी किये गए हैं जिसमें कविता को निष्कुल गद्य के समान ही व्यक्त किया  
 गया है। पर उनमें भी गति है, नियम है, छन्द है, बन्धन है, हाँ, वह पैसा दृढ़तर नहीं

जैसा पुराने छन्दों का। हम उन कविताओं को ध्यान से देखें तो उनमें शब्द क्रम, गद्य के शब्द क्रम से भिन्न हैं, कुछ वाक्य अधूरे हैं, इसीलिए कि उनमें भी गति है, नियम है और उस नियम के कारण हमें क्रम बदलना पड़ा है। छन्द का जीवन उन कविताओं से पूर्णतया बहिष्कृत नहीं हो गया। हाँ, मान्य था तो यह है कि प्रत्येक भाषा के अपने उपयुक्त छन्द होने हैं और समय और परिस्थितियों के अनुसार भी पुराने छन्द बदलते रहते हैं और नवीन छन्दों का प्रचार भी होता है। भाषा के परिवर्तन के अनुसार ही भाषा और छन्दों में भी परिवर्तन उपस्थित होगा है। अतः हिन्दी के पुराने छन्द, पुरानी गति, पुरानी तुक आजकल के लिए उपयुक्त मालूम भी न हों, वे आजकल अस्वाभाविक हों, पर इसका यह निष्कर्ष नहीं हो सकता कविता बिना छन्द, बिना गति और बिना नियम के ही बन सकेगी। वर्तमान भाषा का यही तात्पर्य है कि हिन्दी के लिए नवीन उपयुक्त छन्दों की आवश्यकता है और उनका आविष्कार कविगण ही मात्तुल्य करेंगे। हिन्दु यहमूला सत्य कि कविता के लिए छन्द और गति की आवश्यकता है, अब भी निर्विचार और अपरिपक्व एक सिद्ध है।

श्री सुमित्रानन्दन पन्त ने पञ्चव के 'प्रवेश' खण्ड में छन्द और कविता का सम्बन्ध स्पष्ट किया है। वे छन्दों के नियमों में परिवर्तन चाहते हैं पर छन्दों की कविता में आवश्यकता भी समझते हैं। उनका कथन है.—

“कविता तथा छन्द के बीच उन्मत्त घनिष्ठ सम्बन्ध है, कविता हमारे प्राणों का संगीत है छन्द हृत्कम्पन कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होगा है। जिस प्रकार नदी के तट अपने रन्धन से धारा की गति को सुरक्षित करते हैं चिनके बिना वह अपनी रन्धन हीनता में अपना प्रवाह खो बैठती है, उसी प्रकार छन्द भी अपने नियन्त्रण से राग को स्पन्दन, कम्पन, तथा वेग प्रदान कर निर्जीव शब्दों के रोखों में एक कोमल, सन्तल कलरव भर दे है सजीव बना देते हैं।— छन्द वह शब्द चुम्बक के पार्श्ववर्ती लोह चूर्ण की तरह अपने चारों ओर एक आकर्षण क्षेत्र (magnetic field) तैयार कर लेते हैं”<sup>१</sup> इस विश्वास के साथ-साथ श्री पन्त जी मुक्त काव्य एवं मुक्त छन्द के पक्षपाती हैं। वे छन्दों को भाषा के अनुकूल मानना चाहते हैं। उनका कथन है कि मुक्त छन्द में भाव तथा भाषा का सामंजस्य, पूर्ण रूप से निमाया जा सकता है।<sup>२</sup> प्राचीन छन्द जहाँ पर भाव के विनास

१ पञ्चव का प्रवेश पृष्ठ ३०, ३१।

२. “ ” ” ४८।

एवं स्पष्टता में बाधा डालते हैं वहाँ पर जो स्वाभाविक छन्द हो उसका प्रयोग किया जा सकता है। पन्त ने प्रत्यक्ष में ऐसा किया भी है। 'उच्छ्वास', 'परिवर्तन' उनकी अनेक ऐसी कविताएँ हैं जिनमें एक छन्द में कुछ पक्तियाँ गलत कर फिर भाव परिवर्तन के अनुकूल कुछ पक्तियों की मात्राएँ बदल जाती हैं। जैसे :—

“धँस गये घरा में समय शाल  
उठ रहा धुँआ, जल गया ताल  
यों जलद यान में विचर विचर  
या इन्द्र खेसता इन्द्रजाल ।

यह सरला उस गिरि को कहती थी धादल घर ।

उच्छ्वास से (पल्लव)

प्रथम चार पक्तियों में १६ मात्राएँ हैं पर अन्त की पक्तियों में जहाँ कवि भाव को विराम देना चाहता है २४ मात्राओं की पक्ति रखी है। इसी प्रकार :—

एक वीणा की मृदु मंठार  
कहाँ है सुन्दरता का भार  
तुम्हें किस दर्पण में सुकुमार

दिलाऊँ मैं साकार—ग्रौंछ से (पल्लव)

मैं प्रथम तीन में १६ मात्राएँ हैं और अन्तिम भाव को मोड़ने के व्यवसर पर १२ मात्राओं की पक्ति है। अतः छन्दों को भावानुकूल बनाना ही कवि का कर्तव्य है। भाव और छन्द का जहाँ पर मेल पा जाय वहाँ पर स्वाभाविकता रहती है। और जहाँ पर परमेश एक छन्द लेकर भाव भरने की दक्षता दिखाई दी जाय वहाँ पर अस्वाभाविकता आ सकती है। अंग्रेजी के लिए अंग्रेजी के ही छन्द उपयुक्त हैं और यों तो उसमें भी दोहे और सोरठे लिखे जा सकते हैं, पर वह तिलवाह हैं, कविता नहीं हो सकती। जयशंकर प्रसाद ने भी कविता का छन्द और सगोत से आवश्यक सम्बन्ध माना है। सगीत आनन्ददायी है और कविता का भाव समीनमय शब्दों का सहारा पाकर और भी बढ़ जाता है। किन्तु वे भी भावानुकूल ही छन्द का प्रयोग उत्तम मानते हैं।

निराला जी सच्छन्द और मुक्त छन्दों तथा मुक्त गीतों के प्रचारक हैं, पर वे भी इस बात को नहीं मानते कि कविता छन्द से विहीन भी हो सकती है। उनके सम्पूर्ण प्रयोग

नवीन छन्दों और स्वाभाविक वृत्तों की रोज के लिये हैं, छन्द विहीन कविता की स्थापना के लिए नहीं। अपने मुक्त छन्दों के प्रयोग के विषय में उन्होंने लिखा है—“भावों की मुक्ति, छन्द की भी मुक्ति चाहती है यहाँ, भाषा, भाव और छन्द तीनों स्वतंत्र हैं। इसका फल जीवन मक्या होता है, हिन्दी ग समझदार होते तो अब तक व्यापार रूप से मालूम कर चुके होते। — मैंने पढ़ने और गाने, दोनों के मुक्त रूप निर्मित किये हैं। पहला वर्णवृत्त में है, दूसरा माना वृत्त में। इनसे दृढ़कर मुक्त रूप छन्द जा नहीं सकता।”<sup>२</sup> अतः स्पष्ट है कि उनसे मुक्त छन्द भी छन्द ही है। छन्दों से कविता की मुक्ति नहीं है। वे और निपटते हैं—

“हिन्दी काव्य की मुक्ति के सुभे दो उपाय मानूँ दिये, एक वर्णवृत्त में दूसरा मानावृत्त में। ‘जुही की कली’ की वर्णन वाली जमीन है। इसमें अन्वयानुप्रास नहीं। यह गाई नहीं जा सकती। इससे पढ़ने की कला यत्न होनी है। ‘परिमल’ के तीसरे गढ़ में इस तरह की रचनाएँ हैं। इनसे छन्द को भी मुक्त छन्द कहता हूँ। दूसरी माना वृत्तवाली रचनाएँ ‘परिमल’ के दूसरे गढ़ में हैं। इनमें लब्धियों असमान हैं, पर अन्वयानुप्रास है। आधार मात्रिक होने के कारण, ये गाई जा सकती हैं। पर संगीत अंग्रेजी ढंग का है। इस गति को मैं “मुक्तगीत” कहता हूँ। “नादल राग” शीर्षक से छ’ रचनाएँ इसी मुक्त गीत में हैं।”<sup>३</sup> इस प्रकार निराला जी के प्रयत्न ने एक स्वच्छन्द छन्द की दिशा खोल दी, यह ठीक है। वह छन्द अधिक बन्धन युक्त नहीं, पर है वे छन्द ही। छन्द कविता का आवश्यक उपकरण है, यह सर्वथा सिद्ध है।

### अलंकार

भाषा और छन्द की भाँति अलंकार, कविता का अनिवार्य उपकरण नहीं है। इसका उद्देश्य काव्य की शोभा बढ़ाना ही है जैसा कि आचार्य दंडी ने लिखा है “काव्य शोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते,” किन्तु भाषा और छन्दों का विकास जिस प्रकार युग युग में आवश्यक होता है इसी प्रकार अलंकारों के प्रयोग में भी परिवर्तन और नवीनता कविता के लिए उत्तम होती है। अलंकार कथन की रोचक, सुन्दर और प्रभावपूर्ण प्रणाली है। और इस दृष्टि से अलंकारों का प्रयोग, केवल अलंकारों के प्रार्थन होकर भाव के अर्थ होते हैं। अतः भावोत्कर्ष में अथवा भावप्रकाशन में सहायक होकर

१. मेरे गीत और कला, ‘प्रबन्ध प्रतिमा’ पृष्ठ २७०।

२. मेरे गीत और कला, ‘प्रबन्ध प्रतिमा’ (निराला), पृष्ठ २६६।

जो अलंकार आते हैं उन्हीं का कविता के साथ शाश्वत् सम्बन्ध है। अन्य जो केवल रुचिवश या रसप्रयुक्त किये जाते हैं उनका महत्त्व नहीं रह जाता। आजकल जब कि कविता के अन्तर्गत स्वाभाविकता पर सबसे अधिक जोर दिया जा रहा है, भाषा और छन्द भी स्वाभाविकता को छोड़ कर कविता में शोभा नहीं पाते, तब अलंकार भी स्वाभाविक रीति से ही कविता को सुशोभित कर सकते हैं। वर्तमान कविता में अलंकारों का केवल चमत्कार या अलंकार सम्बन्धी ज्ञान प्रदर्शन के लिए कोई स्थान नहीं रह गया है, पर स्वाभाविक रीति से कविता में कुछ अलंकार भाषानुसार औरों से अधिक प्रयुक्त किये जाते हैं। उन अलंकारों का निर्देश आगे किया जायगा।

जयशंकर प्रसाद ने अलंकार अथवा कथन-चमत्कार का महत्त्व भाषा पर ही आधारित किया है। उनका कहना है कि अनुभूति की तीव्रता, तन्मयता और आनन्द की मात्रा में अनुसार ही कथन का सौष्ठव भी होता है। अलंकार, अभिव्यक्ति, वक्रांति, ध्वनि आदि का समावेश भाषानुभूति के अनुपात से ही रहता है।<sup>१</sup> अतः भाषा से सामञ्जस्य स्थापित करना अलंकारों का लक्ष्य होना चाहिए। इस प्रकार वर्तमान भाषा इसी अर्थ पर दृढ़ जान पड़ती है कि अलंकार की भरमार कविता में न हो, बल्कि उनका प्रयोग स्वाभाविक ढंग पर ही किया जावे। केशव की भाँति वे यह विश्वास नहीं करते कि “भूषण गिता न सोहहीं कविता, बनिता, भिना।” कविता और बनिता दोनों के ही अनलङ्घ्य और स्वाभाविक सौन्दर्य की वृद्धि पर ही आजकल सभी का लक्ष्य जान पड़ता है। अलंकारों के अस्वाभाविक प्रयोग की निन्दा और स्वाभाविक प्रयोग की प्रशंसा करते हुए अलंकारों का महत्त्व प० सुमित्रानन्दन पन्त ने निम्न-लिखित पक्तियों में स्पष्ट किया है—

“अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाषा की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की पुष्टि के लिये, राग की परिपूर्णता के लिये आवश्यक उपादान हैं, वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं, पृथक् स्थितियाँ के पृथक् स्वरूप, भिन्न अवस्थाओं के भिन्न चित्र हैं। वे वाणी के हास, अश्रु, स्वप्न, मुलक, हाव भाव हैं। जहाँ भाषा की जाली केवल अलंकारों के चौखट में फिट करने के लिये जुनी जाती है, वहाँ भाषा की उदाहरण शब्दों की कृपण जडता में बँधकर सेनापति के दाता और रूम की तरह ‘इकसार’ हो जाती है।”<sup>२</sup> आगे चलकर उन्होंने इसी भाव को और

१. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ २२।

२. पल्लव का प्रवेश, पृ० २२।

अधिन स्पष्ट किया है। जहाँ अलंकार भाव के लिये न आकर अलंकार के लिये आते हैं, जहाँ उपमा के लिए, अनुप्रास के लिए, श्लेष, गूढोक्ति आदि अपने अपने लिए आते हैं और साधन न रहकर साध्य हो जाते हैं, वहाँ पर अराजकता पैल जाती है और कविता अलंकारों से बोझिल हो भावहीन होकर स्वाभाविक मूर्धन्य हो देती है।<sup>१</sup> इस प्रकार अलंकारों के विषय में यही मत है कि उनका प्रयोग स्वाभाविकता के साथ भाव के अनुसार होना चाहिए। आजकल की विकास शील कविता में सभी अलंकारों का प्रयोग हो भी नहीं रहा है। यमक, अनुप्रास आदि तो बहुत कम हो गये हैं, परिसर्या, श्लेष आदि की भी धूम नहीं है। हाँ, कुछ अलंकार कविता में विशेष स्थान और विकास पाते हुए दिखलाई देते हैं। उसका कारण यह है कि उनका भाव-प्रकाशन की स्वाभाविक अथवा परिस्थिति अन्य प्रणाली से सीधा सम्बन्ध है। कुछ के नाम ये हैं—अन्योक्ति, विरोधाभास, रूपक, उत्प्रेक्षा, उपमा, सन्देह, उल्लेख। अनुप्रासों का प्रयोग स्वाभाविक ध्वनि के अनुकरण निमित्त विशेष रूप से हुआ है, जैसा कि कुछ ध्वनि या शब्द संगीत के उदाहरण हैं—

“मेरी करर, करर हमामें,  
घोर नकारों की है जोष।  
कड़ कड़ कड़ सन् सन् बन्दुकों,  
अररर अररर अररर तोष।  
धूम धूम है भीम रणस्थल,  
शत शत ज्वाला भुजियाँ घोर।  
आग उगलती दहक दहक वह,  
कोप रहे भू मम के क्षोर।” अनामिका, (निराला)।

इसी प्रकार का ध्वनि सौंदर्य परिमल व आदल राग में भी हम मिलता है। यहाँ पर भाव और दृश्य के अनुकूल शब्द हैं। ध्वनि के अनुकरण में वर्णों का प्रयोग है, अलंकारों की शौक न नहीं। उल्लेख, अलंकार का प्रयोग भी ऐसे स्थलों में जहाँ पर कवि किसी की प्रशंसा में उसे सम्बोधन करके अथवा जैसे ही वर्णन करता है, अधिक हुआ है। प्रकृति के पदार्थों के भी किसी की प्रशंसा में उसे सम्बोधन करके, उत्प्रेक्षा पूर्ण वर्णनों में भी इसका आभास है। ‘अनामिका’ के (उपेष्ट) और पल्लव की (छाया) इन दो प्रकारों के उदाहरण हैं। अन्योक्ति का प्रयोग तो, आध्यात्मिक, सार्वजनिक, धार्मिक और सामाजिक,

सभी प्रकार के जीवन के चित्रण को लेकर किया गया है। निराला के 'वन बेला' 'ढूँठ' तथा अनेक छायावादी गीत, महादेवी वर्मा के 'कीर का मित्र आज पिंजर पोल दो' अथवा अन्य अनेक गीतों में इसकी लहर है। सन्देह अलंकार भी कल्पनात्मक वर्णनों में बहुत अधिक प्रयुक्त हुआ है। प्रत्येक कवि ने इसका उपयोग किया है। एक उदाहरण देरिए :—

“अभू—छवि”

कैसे कहूँ आसुओं की छवि ? रंग परलप के फूल कहूँ ।  
 प्रेम वादणी भरे हों के कहो छलकते फूल कहूँ ।  
 क्या आँखों के अन्तरिक्ष से, सजल टपकते इन्दु कहूँ ?  
 या धरती की गल्लरियों पर तरल सुहनि के विन्दु कहूँ ?

अतः हम कह सकते हैं कि उपर्युक्त अलंकारों का प्रयोग ही आधुनिक कविता में विरोध रूप में हुआ है। महादेवी वर्मा में अलंकार का बड़ा विकास पाया जाता है। पर आज कल सबसे अधिक प्रयुक्त अलंकार है “विरोधाभास”। विरोधाभास का प्रभाव पड़ता है। उसे लोग स्मरण करते हैं क्योंकि विरोध दीप्तते हुए भी उसमें सत्यता होती है। विरोधाभास का अधिक प्रयोग नीचे लिखे कुछ उदाहरणों से स्पष्ट हो जायेगा।

१. “दे रही हूँ अलख, अविकल को समीक्षा रूप तिल तिल।

आज घर दो मुक्ति आवे, बन्धनों की कामना ले।

—महादेवी वर्मा

२. शून्य मेरा जन्म था, अवसान है मुझको सबेरा ॥ ६० ॥ दोष० ॥

—(महादेवी वर्मा)

लक्षणा के आधार पर विरोधाभास देरिए :—

३. “नासिका रत्न ही देख सके जिसको ऐसा है धूर्त चोर।

—मिट्टी और फूल

—(नरेन्द्र)।

॥ कल चूँदा बाँकी से भीषी, सौँची सुगंध घाबरी धरती मेरे नीचे।

ऊपर सुकमार आरियों से सौ चँवर हुआता नीम, और मैं छोटा हूँ नीचे।

—नरेन्द्र

५. “सान्न दीपों में जगी नम की समाधि अनंत,  
धन गण ग्रहरो पहन आलोक निमिर, दिग्गन्त ॥ ४ ॥ दीपशिखा  
—( महादेवी वर्मा )

६. कर प्रकाश बन्दी, दीपक में तम में तुमने किया उजाळा ।  
जैसे धन को जैसे मन को फिर ईश्वर भी खोज निकाला ।  
सृजनहार के सृजनहार तुम ही प्रतिपादक बन्दी ॥  
—प्रभात परी, (नरेन्द्र) ॥

७. विरव का उपहार मेरा ।  
पा जिन्हें धनपति अकिंचन,  
सो जिन्हें सम्राट निर्धन  
भावनाओं से मरा है आज भी भटार मेरा ॥ विरव ॥

—( यच्चन )

इसी विवेचन से स्पष्ट है कि कविता के तत्त्व, साधन एवं उपकरण जो प्राचीन काल से ही चले आते हैं आजकल भी वैसे ही हैं और अधिक स्पष्ट हो गये हैं । उनमें से जो अधिक स्वाभाविक है उनको ही अपनाया गया है और जो जटिल और पाठित्य-भ्रमदर्शन कर सकते हैं उनको त्याग दिया गया है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आजकल की कविता में काव्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा में परिवर्तन और विकाश देखने को अवश्य मिलता है । यह परिवर्तन काव्य शास्त्र के अंगों में इस प्रकार देख सकते हैं । एक समय था जब कि अलंकार ही काव्य का मुख्य अंग समझा जाता था । धीरे धीरे उसका स्थान वक्रोक्ति ने लिया । किसी वस्तु का वर्णन एक विशेष ढंग पर करना ही कविता की सफलता थी । सस्कृत के आचार्यों के अनिरुद्ध हिन्दी साहित्य के रीति-काल में भी काव्य की मुख्य धारणा यही रही । केशव और उनके अनुयायी किसी वस्तु का साधारण और यथावश्यक वर्णन कविता के अन्तर्गत नहीं मानते थे । वस्तु कवि की कल्पना द्वारा जो उस वस्तु का चमत्कारपूर्ण वर्णन होता और जो सर्व साधारण की सामान्य दृष्टि में न आ सक्ता वही कविता समझी जाती थी । केशव की यह धारणा उनकी रामचन्द्रिका के “देखे मुख भाँवे अन देखे ही कमल चन्द ताते मुग मुगै सरी कमली न चन्द री ।” से प्रकट होती है जिसमें वे सकार की वस्तुओं के साधारण रूप में कोई सौन्दर्य नहीं देखते वरन् कल्पनागत रूप ही उनके निचार से सुन्दर है ।



इसके पश्चात् रस सिद्धान्त का जोर बढ़ा । भाव-व्यजना और रस निरूपण काव्य के मुख्य अंग समझे गये और उसी के साथ-साथ ध्वनि की भी पूरी धूम रही । किसी समय कविता में विभाव, अनुभाव, संचारी भावों-द्वारा स्थायी का प्रस्तुटन आवश्यक समझा गया । पर इसके पश्चात् इन सभी काव्यशास्त्रीय प्रणालियों से मुक्त होकर कविता चली । यह नहीं कहा जा सकता कि कविता किसी भी समय, अलंकार, रस, पंक्ति आदि से रहित हो सकती है, परन्तु विचारणीय बात यह है कि कवि या काव्य-रसिक उसमें किस बात का समावेश करना चाहते हैं अथवा क्या रोजते हैं ? इस दृष्टि से स्वच्छन्द कविता के अन्तर्गत भाव व्यजना और कर्तव्य-निरूपण को भी कुछ दिनों स्थान मिला । उपदेशात्मकता, कर्तव्य, देश प्रेम, प्राचीन गौरव-गान आदि विषयों को लेकर चलने वाली कविता में भाव का ही बोल वाला रहा और हम कह सकते हैं कि यह भी रस सिद्धान्त के अन्तर्गत ही है । चमत्कार और विशेष-रूप-चमत्कार का आदर न रह गया । अतः इस समय यह कहा जा सकता है कि कवि या पाठक कविता में केवल भाव प्रकाशन चाहता था, दूर की कौड़ी, रोजना नहीं । विशेषोक्ति का वही तक आदर था जहाँ तक वह हमारी वासना या भाव को उकसाने में सहायक हो ।

उसके पश्चात् 'छायावाद का मलयानिल' बहने पर काव्य का वातावरण बहुत प्रभावित हुआ । यह विशेषोक्ति और व्यजना का नवजागरण आवश्यक था, पर इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत कविता के भीतर मुख्य वस्तु आत्मविश्लेषण रही । कवि को जीवन के सम्बन्ध में और जगत की वस्तुओं के सम्बन्ध में जो अनुभूति हुई उसी का प्रकाशन कविता में आवश्यक बन गया । प्रायः निराशा, वेदना या अशान्ति की भावना प्रधान रही । सुन्दर वस्तुओं को विशेष दुलार मिला । और जब प्रकृति की मनोहारी वस्तुओं को अधिक गौरवान्वित करके उन्हीं के माध्यम-द्वारा कवि ने अपने आनन्द या सौन्दर्य के आदर्श का प्रकाशन किया । कवि का मुख्य कर्म सौन्दर्य दर्शन था, और उसे वह अपनी अनुभूति और मनोवैज्ञानिक आत्म विश्लेषण द्वारा प्रकट करता था । वस्तु-वर्णन का यथातथ्य रूप न आकर काल्पनिक रूप आया जो चमत्कारवादी कवियों के सिद्धान्त से इस बात में भिन्नता रखता था कि इनका वर्णन बहुत कुछ अलंकारों पर आधारित न रहकर काल्पनिक अनुभूति के रूप में था । काल्पनिक अनुभूति छायावादी कविता की विशेषता है । इसमें पंक्ति या अलंकारवाद के समान प्रकाशन का बॉकपन नहीं है, परन्तु अनुभूति की ही असामान्यता है । कल्पना अनुभूति की ही है, वस्तु की नहीं । अतः इस कल्पनात्मक अनुभूति का अधिक ग्रंथ होने का कारण उसमें सद्गमता और अस्पष्टता

अधिक रही। स्थूल स्पष्टता, साकारता पर प्रकाशन का बौक्पन जहाँ पर हमारे काव्य शास्त्र का उद्देश्य था वहाँ पर अत्र, आकार और भाव की असस्पष्टता के साथ साथ प्रकाशन का सीधापन इसकी विशेषता रही। अतः इस प्रकार के कवि को विशेष अभ्यास की आवश्यकता न रही और सभी कवि बनने लगे। कवि के लिए प्रौढ़ता जैसी कोई वस्तु आवश्यक न समझी गई, क्योंकि जब विचार और भावों में स्पष्टता नहीं, प्रकाशन के लिए कोई विशेष प्रयत्न या अभ्यास अपेक्षित नहीं, तब तो एक बालक भी कविता प्रारम्भ कर सकता है। यही हुआ।

यह स्वच्छन्दता आगे और आगे बढ़ी और धीरे धीरे छन्दों का बन्धन भी छूट गया, क्योंकि अभ्यासी और प्रौढ़ कवि को छन्दों की गति विधि की ठीक रखने के लिए कुछ सीखने की आवश्यकता होती है। अतः वह अट्ठचन भी दूर हो गई। अतः अब कविता की कोई गहरी अधीन, स्थापक और स्थायी प्रभाव तथा उसके लिए एक सीखी वृष्णा और ललक न रह गई। ऐसी दशा में कविता की मृत्यु सम्भव थी। अतः समय पर प्रगतिवादी आन्दोलन आया, जिसने उसके प्रभाव को फिर से जाग्रत करना चाहा। उद्देश्य उपयुक्त होने पर भी साधन और साधना प्रगतिवाद की ठीक न हो पायी। गद्य प्रकाशन का माध्यम होने पर, वैज्ञानिक, शास्त्रीय, राजनीतिक तथा कविता के क्षेत्र से दृष्टे ही हैं। अतः जीवन के यथातथ्य चित्रण को कविता में स्थान मिला।

पर इस कार्य के लिये कहानी अधिक उपयुक्त और स्वच्छन्द है। अतः काव्यान्तर्गत यथातथ्य चित्रण जो छन्दों से स्वच्छन्द और निगेपोंक्ति से हीन है, कोई विशेष आकर्षण नहीं रख पा रहा है। इसलिये प्रगतिवाद फिर धीरे धीरे संसाराद की ओर आ रहा है, जिसमें भावों का प्रभावपूर्ण निर्माण राज्य की सफलता होगी। हाँ, ये मार्ग चाहे नव रथा के अन्तर्गत न रहकर अपने अन्य नये नाम धारण करें। छन्दों से स्वतन्त्रता प्राप्त कर भी कविता ने उसके अर्थात् सम्बन्ध नहीं तोड़ा क्योंकि हम प्रकार यदि उसने सभी अंग घुल गये तो कविता का स्थान गद्य-साहित्य ही ले लेगा, और धीरे धीरे उनका भेद मिटना ही रहा है। अतः अलंकार, शब्द-बोचना, मन्द, माधव्यता, विशेषोक्ति मदा से ही कविता के त्रय रही हैं और जब तक कविता नाम की कोई वस्तु रहेगी, जब तक बगल रहेगी।

## षष्ठ अध्याय

## ६

## १. काव्यशास्त्र की आधुनिक समस्यायें

पिछले अध्यायों में हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास और उसकी वर्तमान स्थिति के अध्ययन के उपरान्त अब हम काव्यशास्त्र-सम्बन्धी आधुनिक समस्याओं की ओर सकेत करते हुए, इस बात पर प्रकाश डालेंगे कि आजकल प्रचलित साहित्यिकवाद कहीं तक काव्यशास्त्र से सम्बन्ध रखते हैं, और उनका अपना स्वरूप क्या है, इसके साथ ही साथ इस बात पर भी थोड़ा बहुत विचार उपस्थित करना आवश्यक है कि काव्यशास्त्र की, काव्य की प्रगति में क्या और किस रूप में आवश्यकता है, और उसके न होने से काव्य को क्या हानि लाभ हुआ करते हैं ? ये सभी बातें प्रस्तुत निम्न के उपसंहार के रूप में हैं।

## आवश्यकता

आजकल सामान्य धारणा यह हो चुकी है कि काव्यशास्त्र के विकास ने कविता को हानि पहुँचाई है। अतः कवि को काव्यशास्त्र से दूर रहकर ही कविता करना चाहिए। उसके ज्ञान से कविता की प्रगति को हानि होने की सम्भावना है और काव्य शास्त्र को लेकर चलने वाला कवि मौलिक और नवीन पथ निर्माण नहीं कर सकता है। पर यदि विचार कर देखें तो यह धारणा व्यर्थ, भ्रमपूर्ण तथा असत्य जान पड़ती है। काव्यशास्त्र का विकास कविता के विकास को रोकने वाला नहीं है, उसका जितना ही विकास हो उतना ही अच्छा। कविता और जनरल दोनों ही इसके विकास से पनपती हैं। कविता के अन्तर्गत दोषहीनता, कला, प्रभाव तथा जीवन का सफल चित्रण, काव्य शास्त्र के सम्यक् ज्ञान से ही आते हैं और काव्यशास्त्र के प्रचार से कविता का मर्म भी

समझ जा सकता है। हानि तो तभी होती है, जब उसका यथार्थ विकास और प्रचार नहीं होता। अथवा उसका अधूरा ज्ञान और रुढ़िगत प्रयोग होता है। जिस प्रकार हम अन्य सामाजिक शास्त्रों का ज्ञान समाज के विकास, और समृद्धि के लिए आवश्यक समझते हैं, उसी प्रकार काव्य की उन्नति के लिए काव्यशास्त्र की आवश्यकता है। काव्य शास्त्र को समझने के उपरान्त ही हम काव्य की उपयोगी और समर्थ शैलियाँ निकाल सकते हैं। अतः इसके यथार्थ ज्ञान और प्रचार से कभी भी काव्य को हानि नहीं हो सकती। हाँ, जब कवि या लेखक स्वयं काव्यशास्त्र का यथार्थ अध्ययन या ज्ञान न करके, केवल परिभाषिक शब्दों, वादों, सम्प्रदायों या रुढ़ियों के चक्कर में पँस जाते हैं, और जीवन का यथार्थ ज्ञान छोड़कर अस्वामयिक रीति से उनके पीछे चलते हैं, जब उन्हें जीवन और समाज के लिए कुछ कहना नहीं होता, अथवा कहने की सामर्थ्य नहीं होती, तभी कवि और कविता का सम्मान घटता है, काव्यशास्त्र के कारण नहीं। काव्यशास्त्र तो कविता की रचना और उसके आस्थादन दोनों ही को गंभीर और मधुर बनाता है। हाँ, आवश्यकता इस बात की अवश्य रहती है कि जीवन और समाज की परिवर्तित प्रस्थितियों अथवा आवश्यक आदर्शों के अनुसार कवि और शास्त्रकार उसको अपनावें और उसी के अनुकूल उसकी व्याख्या करें। समयानुसार शास्त्र के नवीन विचारों की भी आवश्यकता रहती है, और इसने पूर्व रूप की नवीन व्याख्या भी अभिप्रेत होती है। काव्यशास्त्र की अवहेला करके भी चलने वाला कवि, उसके क्षेत्र से बाहर नहीं जा सकता। अलकारों की निन्दा करता हुआ भी कवि अपनी कविता में अलकारों का पहिष्कार नहीं कर सकता अतः उसका सम्यक् अध्ययन और सम्यक ज्ञान करके उसका आवश्यक उपयोग कवि का कर्तव्य है।

‘ समय और परिस्थितियों के अनुसार काव्यशास्त्र की समस्याएँ बदला करती हैं। पुरानी समस्याएँ काव्य में भी इसी प्रकार निरोहित होकर नवीन समस्याओं को जन्म दिया करती हैं जैसे जीवन में। एक युग था जब काव्य में यही समस्या प्रधान थी कि काव्य में अलकारों का क्या स्थान है, और उसका समाधान मामूली और दृढ़ी के समय में अलकारों को सर्वोपरि मानकर किया गया था, दूसरा युग आया जब काव्य में रस को सर्वोपरि माना गया और अलकार, गुण आदि की इसी प्रकार व्याख्या की गई कि इनका रस से क्या सम्बन्ध है। इसी प्रकार हमें विचार करना है कि हमारे काव्यशास्त्र की वर्तमान क्या समस्या है? और आजकल का कवि समाज या शास्त्र उसका समाधान किस प्रकार करना चाहता है। उसके इस सुझाव तत्व का क्या मान

है, और काव्यशास्त्र ने पूर्व प्राप्त तर्कों से उसका क्या सम्बन्ध है ? वह कोई नवीन तत्व है या प्राचीन ही, तथा उसकी केवल व्याख्या और रूप ही नवीन है । इन अनेक रूपों में हम आजकल काव्य और काव्यशास्त्र की समस्याओं पर भी थोड़ा विचार करना है । काव्य की अधिकांश मूलभूत समस्याएँ काव्यशास्त्र की भी समस्याएँ होती हैं, अतः वे दोनों लगभग एक ही मानकर हम आगे चल रहे हैं ।

जब हम वर्तमान काव्यशास्त्र की समस्याओं पर गहराई के साथ विचार करते हैं, तब हम विदित होता है कि हमारे सामने प्रश्न और समस्याएँ लगभग वही हैं जो प्राचीन समय में थीं, थोड़ा बहुत परिवर्तन चाहे मिल जाय । और यह भी हम देख सकते हैं कि कुछ एक आध को छोड़ कर समस्याएँ मूलतः वही रहती हैं, उनका दृष्टिकोण और मुलभाव का ढंग विशेष बदला करना है । वही बात हम आजकल भी पाते हैं । और इस दृष्टि से हम कह सकते हैं कि आजकल हमारे सामने समस्या यह नहीं है कि कविता क्या है, उसका लक्षण हम जानना या उतारना नहीं चाहते, पर यही समस्या इस रूप में प्रस्तुत हमारे सामने है कि कविता का तत्व क्या है ? कौनसी वस्तु है जो आजकल का कवि या साहित्यसेवी कविता के लिए अनिवार्य समझता है ? पिछले युगों ने कविता की आत्मा पर विचार किया है, किसी ने काव्य की आत्मा को रस, किसी ने कक्रोक्ति, किसी ने रीति और किसी ने ध्वनि माना है, पर आज का कवि काव्य की आत्मा क्या मानता है, आजकल के कवि की दृष्टि से कविता का तत्व क्या है, आजकल का पाठक कविता के भीतर क्या पाना चाहता है ? यह सर्वप्रथम और मुख्य समस्या हमारे सामने है ।

### काव्य की आत्मा

हम कह सकते हैं कि आज का कवि कविता के अन्तर्गत अलंकार अनिवार्य नहीं मानता, वह कक्रोक्ति या ध्वनि लाने का भी प्रयत्न नहीं करता । इनको उद्देश्य बनाकर चलने वाले पुरानी परिपाटी के कवि ही हों, तो हों । रीति और गुण भी आज के कवि का लक्ष्य नहीं है । और हम अन्त में यह भी कह सकते हैं कि मैं भी वर्णन उस रूप में कवि का ध्येय नहीं रहता जिस रूप में कि रस सिद्धान्त के अन्तर्गत उसकी व्याख्या की गई है और जिस रूप में रसवादी सम्प्रदाय के कवियों ने रस सम्बन्धी ग्रन्थों में उसका वर्णन किया है । वह प्रत्यक्ष वाक्यों का सा भी रस और भाव चित्रण नहीं करना चाहता । अतः हम कह सकते हैं कि रस को भी अपने प्रतिष्ठित रूप में आज का कवि कविता का अनिवार्य अंग नहीं मानता । तो फिर कविता का अनिवार्य अंग आज का कवि मानता क्या है ? और यदि इनसे कुछ भिन्न वस्तु को वह कविता का तत्व मानता है तो हमारा प्राचीन काव्याचार्यों

ने काव्य की आत्मा को ढूँढ़ने में सफलता नहीं प्राप्त की, वह बात भी विचारणीय है। आजकल की कविताओं का अध्ययन करने पर हम कवि की दृष्टि से काव्य के तत्व या आत्मा की खोज कर सकते हैं। आजकल का कवि अनुभूति, कविता का अनिवार्य अंग मानता है। इसे और स्पष्ट करने के लिए हम कह सकते हैं कि कवि की स्वानुभूति ही कविता की आत्मा है, उसी को वह कविता में प्रकट करना चाहता है। इतना जानने पर अब हम प्राचीन सिद्धान्त पर विचार करें, तो हम देख सकते हैं कि यह स्वानुभूति जो आजकल कविता की आत्मा है, माव या रस-सम्प्रदाय की ही वस्तु है, पर सीधे ढंग से हम उसे सम्यन्धित नहीं कर सकते। रस सिद्धान्त में माव चित्रण प्रायः आत्मानुभव के रूप में नहीं आता, उसमें तो कवि किसी दूसरे का माव तटस्थ रूप में चित्रित करता है, पर आज का कवि तो अपने भाव को अपने ही रूप में प्रस्तुत करता है इसीलिए हम कहते हैं कि 'स्वानुभूति' ही कवि की कविता की आत्मा है।

### कारण

अब कवि की इस 'स्वानुभूति' को जाग्रत और तीव्र करने के लिए अनेक बातों की आवश्यकता है और जाग्रत होने पर उनको सफल रूप में चित्रित करने के लिए भी कुछ उपादानों का होना अनिवार्य है। अतः दूसरी समस्या यह है कि काव्य के कारण और प्रेरणायें क्या हैं? काव्य के साधन और उपकरण क्या हैं? और आज का कवि उनका कहाँ तक उपयोग करता है? कारण और प्रेरणाओं के सम्बन्ध में हम कह सकते हैं कि कवि का जीवन में अनुभव, निरीक्षण और अध्ययन काव्य के कारण हैं—जीवन के सुख, दुःख, विपत्तियाँ, अत्याचार, आनन्द, उल्लास, सौन्दर्य आदि कवि की अनुभूति और प्रतिभा से टकराकर काव्य का रूप ग्रहण करती हैं। अतः अपनी अनुभूति को तीव्र करने के हेतु कवि के लिए यह आवश्यक है कि वह जीवन और जगत् का व्यापक और सूक्ष्म अनुभव प्राप्त करे। जीवन के यथार्थ अनुभव के बिना कवि की अनुभूति सार्थक नहीं और चित्रण प्रभावशाली नहीं हो सकती।

यह सब काव्य की आत्मा, स्वानुभूति को जाग्रत और तीव्र करने के कारण और साधन हुए। आत्मा कभी नग्न रूप में नहीं आती। उसके आधार के लिए, देह, आवरण या स्थान आवश्यक हैं। अपनी अनुभूति को आकार देने के लिए कवि जिन बातों का उपयोग करता है, वे काव्य के वाद्य अंग या उपकरण हैं और इनके अन्तर्गत भाषा, छन्द और अलंकार आते हैं।

## उपकरण

इसके पूर्व कि हम इन बातों पर विचार करें, यह बना देना चाहते हैं कि 'स्वानुभूति' तो प्राचीन काव्य शास्त्र की खोजों से कुछ भिन्नता अवश्य रमती है, पर काव्य के कारण और प्रेरणा में अन्तर भी बड़ी मानना पड़ेगा जो प्राचीन आचार्य मानते आए हैं।<sup>१</sup> और जिन्हें उन्होंने शक्ति, निपुणता, व्युत्पत्ति आदि के रूप में प्रकट किया है। यह बात अवश्य है आजकल का कवि इन कारणरूप वस्तुओं को प्राप्त करने का प्रयत्न उतना नहीं करता जितना अभिप्रेत है।

### भाषा, छन्द, अलंकार

काव्य की भाषा कैसी होनी चाहिये, यह आजकल की समस्या है, पर काव्यशास्त्र इस विषय में कोई भी कठोर नियम नहीं बना सकता। अपनी अनुभूति के प्रकाशन के लिये उपयुक्त भाषा कवि स्वयं चुन सकता है। साहित्यिक भाषा के रूप में जन कवि या लेखक नितांत रूढ़ और जीवनहीन भाषा को ग्रहण करके चलता है, तब भी काव्य की बड़ी हानि होती है और जन कोई एकदम नवीनता के फेर में पड़कर साहित्य द्वारा अर्जित भाषा के भटार को ठुकरा ही देना चाहता है, तब भी बड़ी कठिनाई पड़ती है। अतः कवि के लिये परम्परा का विकास आवश्यक है। भाषा को सजीव और जोरदार बनाने के लिए आवश्यकतानुसार नवीन शब्दों, मुहावरों, प्रयोगों, लोकोक्तियों का निर्माण कभी भी बन्द नहीं होना चाहिये। पर हम प्राचीन प्रयोगों को भी एकदम तिलाजलि न देना चाहिये, क्योंकि उसके अन्तर्गत हमें भाषा की मँजी हुई और परिष्कृत सामग्री मिलती है। भाषा के दो पक्ष होते हैं एक तो शब्द का, दूसरा वाक्य या मुहावरों का। हमारे आधुनिक कवियों ने शब्दों के प्रयोग में तो काफी ध्यान दिया है, पर क्रिया पदों, मुहावरों और वाक्यों के प्रयोग में सफलता नहीं प्राप्त कर सके। इस पक्ष में उनका कार्य नगण्य है। यह बात ठीक नहीं है। बिना क्रिया-पद के शब्द गिरता नहीं है, अतः क्रिया-पद के नवीन प्रयोग, उममे लक्षणा, व्यञ्जना आदि शक्तियों को भरने का प्रयत्न

१. "एवमस्य प्रयोजनमुक्त्वा कारणमाह,

शक्ति-निपुणता लोकशास्त्र काव्याद्यवेष्टया ।

काव्यशिक्षयाम्नास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥ १ ॥ ३ ॥



बहुत बड़ी भाषा में आवश्यक है। भाषा की दृष्टि में रीनिकानीन हिन्दी कविता में आश्चर्यजनक गफलता प्राप्त की है। उमम ऐसे-ऐसे ललित और भावत्यजक शब्द मिलते हैं और ऐसे एम प्रयोग और मुहाविरों कि मन बड़ी चाहता है कि पद का केवल शब्द और मुहाविरों के लिए बाद पर लिया जाय। इस स्मरण करने के आकर्षण का सहानुभूति में छन्दों का भी अपना हाथ रहता है। अतः छन्दों की काव्य में आवश्यकता पर भी दृष्टिपात करना उपयोगी है।

कविता की परिभाषा करना कठिन है क्योंकि कविता के स्वरूप में लक्षणकारों को सुनौती दी है, अतः कविता-विषयक, व्यक्तिगत अनुभूति और धारणा ही हमें इसका स्वरूप समझने में सहायता देती है। अनेक विचारकों और विद्वानों के कथनों के अनुसार यही कहा जा सकता है कि कविता का स्थान साहित्य में सर्वोच्च रहा है। यदि विचार कर दें तो स्मरणीयता कविता की मुख्य विशेषता है। स्मरणीय भावपूर्ण कथन कविता की कोटि का प्राप्त करते हैं। कहानी का अनुभव लोभ का अनुभव होता है, पर कविता का अनुभव अपना ऐसा अनुभव है जो लोभानुभव पर आधित होता हुआ भी नवीन होता है। यह नवीनता स्मरण करने की प्रेरणा और आकर्षण कविता में भरती है; और कविता के शब्द उस स्मरण करने की सुगमता प्रदान करते हैं। इस स्मरणीयता में सहायक तत्त्व छन्द है, अतः छन्द का कविता के भीतर सदा महत्त्व रहेगा। यहाँ पर काव्य और कविता का भेद भी समझ लेना चाहिए। काव्य चाहे गद्यमय हो चाहे पद्यमय पर कविता पद्यमय काव्य ही है। अतः कविता के लिए छन्द की आवश्यकता अनिवार्य है।

छन्द हमारे भाव की गति का स्पष्ट करता है। छन्द का तात्पर्य यही नहीं है कि पिगलशास्त्र के आचार्यों ने जिन छन्दों की बताया है उन्हीं का प्रयोग हो। छन्द का क्षेत्र आकाश का व्यापक और उसका रूप लहरिया का जटिल है। उसने किसी भी रूप का प्रयोग किया जा सकता है। आधुनिक कविता में जहाँ हम छन्द-मुक्त कविता करने का दावा करते हैं, वहाँ पर वास्तव में छन्द के स्वाभाविक और नवीन रूप का ही प्रयोग है। इन नवीन छन्दों में लक्षण, लक्षणकारों का तैयार करने हैं। जहाँ भी कविता की गति बँधती है, वहाँ पर छन्द अवश्य होता है। गति कविता का प्राण है अतः कविता छन्द को छोड़ नहीं सकती। कविता की स्मरणीयता मध्यस्थ विशेषता के विषय में दृढ़ता और कहा जा सकता है कि लक्षण ग्रन्थों में आये और पूर्ववर्ती कविता में प्रयुक्त छन्दों में आजकल नवीन छन्दों की अपेक्षा स्मरणीयता का गुण अधिक है।

## कविता की गति और छन्द

स्मरणीयता कविता की विशेषता है और प्रभाव उमका गुण ; और ये दोनों ही बातें कविता की गति पर अवलम्बित हैं। गति की सुगमता और स्मरणीयता शब्दों के चुनाव और उनके क्रम पर निर्भर है। शब्द जितने ही भाव के अनुकूल और उच्चारण में उपयुक्त होंगे, उतनी ही गति सुगम होगी, और क्रम जितना ही अर्थ को ओजस्वी, विशद और स्मरणीय बनाने वाला तथा नाद सौन्दर्य को भरने वाला होगा, उतनी ही माना में उसकी रोचकता और स्मरणीयता बढ़ेगी। यदि हम कविता के अन्तर्गत आने वाले वर्णों या शब्दों के क्रम तथा गद्य में आने वाले वर्णों या शब्दों के क्रम का विश्लेषण करके देखें, तो हमें पता चलता है कि गद्य में आनेवाला शब्द-क्रम नितान्त साधारण है और उसके ग्रहण और व्यवहार में प्रत्येक सामान्य व्यक्ति भी समर्थ होता है, पर कविता के अन्तर्गत आनेवाला वर्णों या शब्दों का क्रम असाधारण है। वह रोचक, प्रभावशाली और स्मरणीय है, पर प्रयोग में सर्वजन सुलभ नहीं। उसके प्रयोग के लिए एक विशेष प्रतिभा की या विशेष स्फूर्ति की आवश्यकता पड़ती है। इसी प्रतिभा या स्फूर्ति के होने पर व्यक्ति कविता करने में समर्थ होता है। शब्दों के क्रम की यही विशेषता ही कविता की गति प्रदान करती है। यह गति प्राचीन रूढ़ छन्दों में यद्य कविता में ही हो, ऐसी बात नहीं है। आज बल की स्वच्छन्द और मुक्तछन्द कविता में भी यही गति है, क्योंकि उसमें वर्ण या शब्द-क्रम की असाधारणता विद्यमान है। उदाहरण के लिए हम निराला का एक मुक्तछन्द लेते हैं।

द्विसावसान का समय,  
मेघमय आसमान से उतर रही है  
बह सध्या सुन्दरी परी सी  
धीरे धीरे धीरे,

—सध्या सुन्दरी।<sup>१</sup>

इसका साधारण क्रम यों होगा “द्विसावसान का समय ( है ) मेघमय आसमान से बह परी सी संध्यासुन्दरी धीरे धीरे उतर रही है।” हमसे यह स्पष्ट है कि जो गति उपर्युक्त कविता में है वह इस सामान्य क्रम में नहीं। यही गति कविता का प्राण है। निराला जी के छन्द में गति की स्वच्छन्दता है अर्थात् एक गति सभी परवर्णों में नहीं है।

प्राचीन काव्य में गभी चरुणों में एक गति कहते उसे अधिक मयमिता और स्मरणीय कर देने से। यही कारण है कि निराली शीघ्र कविता, सनेया, चौगढ़ तथा आत्रवल के गीत आदि याद हो जाते हैं, उराली शीघ्र गीतला जी के स्वच्छन्द छन्द नहीं। अभी तक किसी के मुख में उनके बारे में पूरे छन्द नहीं सुने गए, उस प्रभाव के साथ जैसे कि अन्य नियमित छन्द सुने जाते हैं। अतः गति का चमत्कार स्पष्ट है। ऊपर की कविता को यदि और अधिक निश्चित गतिवाला कर दिया जाय तो वह हम प्रकार की हो सकती है —

“दिसावमान का समय

परी ली यह संप्या सुन्दरी,

रही है धीरे धीरे उतर

मेघमय आसमान को छोड़ ।

इसमें प्रथम चरुण को छोड़कर जिसमें १३ मात्राएं हैं, अन्य तीन चरुणों में सोलह मात्राओं के कर देने से गति बँध जाती है। इससे निश्चय है कि गति का ही महत्व कविता में है और गति का समय और नियम ही छन्द हैं। प्रत्येक प्रवाह में या गति में कुछ नियम अवश्य होना है। कभी नियम और अनियम अधिक कड़े होने हैं और पहले अधिक पुरानी छन्दरुद्ध कविता में गति के नियम कड़े थे, पर आजकल उतने कड़े नहीं। स्वच्छन्द छन्द में तो प्रवाह के पर नियम स्पष्ट नहीं। प्रवाह या गति का साथ छन्द का सम्बन्ध है। गति देने का कार्य छन्द को है। वैदिक काल में काव्य में प्रवाह और गति है, अतः छन्द का भी वेदांगों में स्थान है। कविता में छन्द का स्थान मढ़ा रहेगा। निराला ने भी परिमल की भूमिका में इसी बात को स्पष्ट किया है —

“मुक्त छन्द तो वह है, जो छन्द की भूमि में गहकर भी मुक्त है। इस पुस्तक के तीसरे खंड में जितनी कविताएँ हैं, सब इसी प्रकार की हैं। इनमें कोई नियम नहीं। केवल प्रवाह कविता छन्द का सा जान पड़ता है। जहाँ कहीं आठ अक्षर आप ही आप आजाते हैं। मुक्तछन्द का समर्थक उसका प्रवाह ही है। वही उसे छन्द सिद्ध करता है और उसका नियम गहलिय उसकी मुक्ति।”

प्रवाह या गति ही कविता का प्राण है, यह सर्वमान्य नियम है। इस गति के नियम के अनुसार छन्दों के तीन भेद हो सकते हैं, मुक्तछन्द, मात्रिक और वर्णिक छन्द। यह नियम के आधार पर इस प्रकार है —

**मुक्तछन्द**—वह है जिसमें प्रवाह हो प्रधान रहता है, मात्रा, वर्ण या तुक का कोई नियम नहीं रहता ।

**मात्रिक छन्द**—वह है जिसमें मात्राया का नियम रहता है, पर सभी वर्णों के लघु गुरु होने का नियम नहीं ।









**वर्णिक छन्द**—वह है जिसमें सभी वर्णों का नियम रहता है और ये छन्द, गति में सबसे अधिक रूढ़ रहते हैं ।

मानिक और वर्णिक छन्द निश्चित चरणाँ न और अतुकात अथवा तुकान्त होते हैं । हिन्दी के मात्रिक छन्द म प्रायः तुकान्त होने का नियम प्रचलित रहा है । मुक्त छन्द के न चरण निश्चित होते हैं, और न तुक और साथ ही प्रत्येक चरण के वर्ण या मात्राएँ भी निश्चित नहीं होती । उसमें इनका नियम यद्यपि नहीं होता, पर एक प्रवाह या गति अवश्य होती है । अतः उसका कोई व्यापक नियम भी अवश्य होना चाहिए, क्योंकि गति भग का दोष मुक्तछन्दों में भी कानों में पड़ता है । मुक्तछन्द का पहचानना तो सरल है, उसमें एक पंक्ति के प्रवाह और दूसरी पंक्ति के प्रवाह में उड़ा वैपश्य होता है; पर मात्रिक और वर्णिक छन्दों को देखकर सहसा पहचान नहीं होती । छन्द को देखकर अचानक यह नहीं कहा जा सकता कि यह मात्रिक है अथवा वर्णिक । उसकी पहचान के लिए नीचे लिखा लहर चित्र सहायक होगा ।

{	मात्रिक	पलंग पीठ तजि गाढ़ हिंडोरा	गुरु		मात्रिक
		सिय न दीन पग धवनि कठोरा	गुरु		
		सो बन बसिहि तात कहि भाती	गुरु		
		चित्र लिखित रुषि दसि डराती	गुरु		
{	वर्णिक	दिवंग का अवसान समीप था	गुरु		वर्णिक
		गगन या कुक्ष लोहित हो चला	गुरु		
		तनु शिखा पर थी धव राजती	गुरु		
		कमलिनो कुल बल्लभ की प्रभा	गुरु		

इस प्रकार के चित्र से यह स्पष्ट हो जाता है कि छन्द मात्रिक है अथवा वर्णिक । मात्रिक छन्द में वर्ण बराबर नहीं होते, मात्राएँ ही बराबर होती हैं और लहर का प्रत्येक

मुक्ताव प्रति चरण में एक मा नहीं होना पर वर्णिक छन्द के चरणों में गणों की गणना के कारण प्रत्येक चरण की लहर का मुक्ताव एकता ही होता है। इस प्रकार लहरचित्र द्वारा मात्रिक और वर्णिक छन्दों की पहचान सहज में ही हो सफ़ती है। इसमें ऊपर की रेखा को गुरु और नीचे की रेखा को लघु मानना चाहिए। प्रत्येक गुरु वर्ण ऊपर के कोष्ठक या मुक्ताव द्वारा और प्रत्येक लघु वर्ण नीचे के कोष्ठक या मुक्ताव द्वारा चिन्हित होता है। इन लहर-चित्रों के द्वारा गणों को समझने में भी सरलता होगी। आठों गणों लहर-चित्र ये होंगे :—

मगण	-----	गुरु लघु	
नगण	-----	गुरु लघु	
भगण	-----	गुरु लघु	
जगण	-----	गुरु लघु	
सगण	-----	गुरु लघु	
यगण	-----	गुरु लघु	
रगण	-----	गुरु लघु	
तगण	-----	गुरु लघु	

गुरु और लघु की यही लहरियाँ छन्दों की गति का निश्चय करती हैं। गणों के उच्चारण स्थान में जो नाद निकलता है, उसके आधार पर ही मुख, वृत्ति तथा अनुप्रास की रचना हुई है। इस प्रकार गणों के स्वर और व्यंजन के आधार पर बने हुए छन्द और उनकी गति का प्रभाव बड़ा बिलक्षण होता है। कविता के अन्तर्गत छन्दों का स्थान आदि काल से महत्वपूर्ण है और अनन्तकाल तक चला जायेगा। छन्द चाहे मात्रिक हो, वर्णिक हो और चाहे मुक्त या स्वच्छन्द छन्द।

## अलंकार

अब विचारणीय प्रश्न सामने यह है कि आधुनिक दृष्टि से काव्य में अलंकारों का क्या स्थान है ? आधुनिक विचारों के अनुसार अलंकार काव्य में अनिवार्य नहीं है, और न काव्य के लिए अलंकार साध्य ही है । यह विचार सत्य है पर आजकल की जो भावना अलंकारों के प्रति पृष्ठा करने की है, वह अस्वाभाविक है । किसी की कविता में यदि आपने उतने अन्ननिष्ठ चमत्कार या सौष्ठव के विश्लेषण में उपमा, रूपक या भ्रान्ति अलंकार का नाम रो दिया तो कवि या रसिक समाज नाक में सिफोचे, यह उचित नहीं । यह मानने पर भी कि अलंकार, काव्य का अनिवार्य अंग नहीं, कोई भी पूर्ण कविता अलंकारों से सर्वथा मुक्त नहीं रह सकती । कारण, कि अलंकार, काव्य-सौष्ठव का सुन्दर और स्वाभाविक साधन है । इतना स्थान अलंकार का मूलभूत है । अलंकार, वर्णन की सुन्दर और चमत्कार पूर्ण प्रणाली है और वे हमारी भावानुभूति के प्रकाशन को उत्कर्ष प्रदान करने वाले हैं अतः अलंकार का काव्य में आदर मदैव रहा है और रहेगा । हाँ, जब किसी कवि के लिए कविता लिखने का उद्देश्य ही अलंकार लाना हो जाता है, तब वह अपनी यथार्थ सीमा का उल्लंघन करता है । अलंकार, साधन हैं, साध्य नहीं, और साधन के रूप में अलंकार अनजाने ही हमारी नित्यप्रति की बोलचाल तक में आता है काव्य के लिए कुछ कहना तो दूर की बात है । काव्य तो उसका क्षेत्र ही है ।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं इस सम्बन्ध में आवश्यक एक बात यह है कि अलंकारों का प्रयोग स्वाभाविक रीति पर करना चाहिए, किसी भी कविता को अलंकारों से लादना नहीं चाहिए । जिस प्रकार अलंकारों से लदी हुई स्त्री अपना स्वाभाविक सौन्दर्य भी छो देती है, उसी प्रकार बहुत अधिक अलंकारों के प्रयोग से कविता का भी अपना स्वाभाविक सौन्दर्य दब जाता है । इस दृष्टिकोण को सामने रखकर और अलंकार की यथार्थ परिभाषा को हृदयगम करने हमें अपने अलंकार-सम्बन्धी लक्षण ग्रन्थों का भी परिष्कार करना आवश्यक है । अलंकारों की संख्या में जो इतनी अस्वाभाविक वृद्धि हो गई है वह न आवश्यक ही है और न न्याय संगत ही । अनेक अलंकार ग्रन्थों में कुछ तो अलंकार-वाच्य पदार्थ भी भरे हुए हैं । हम जैसा कह चुके हैं कि अलंकार किसी वर्णन के चमत्कार पूर्ण सुन्दर ढंग को कहते हैं, किसी वस्तु या भाव-वर्णन को नहीं । वस्तु या भाव वर्णन में अलंकार हो सकते हैं, पर तभी जबकि उस वर्णन में कुछ चमत्कार हो । इस दृष्टि से रसवदादि अलंकार नहीं हो सकते, जो कि भाव का ही वखनमात्र है और वे अलंकार भी जो वस्तु से पृथक् नहीं, जिनमें वस्तु

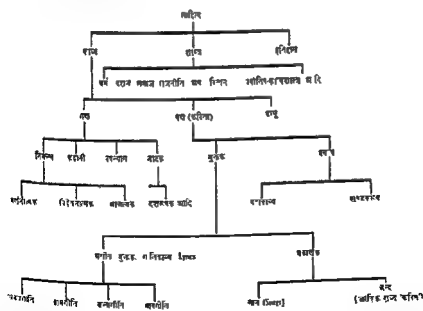
स्वयं चमत्कारपूर्ण है, दृग चमत्कारपूर्ण नहीं, अलंकार नहीं हो सकते, जैसे प्रयुक्त या प्रचलित परिभाषाओं के अनुसार असम, अधिक, तिरस्कार, निश्चय, विरोध हेतु, भ्रम आदि अलंकार। इन अलंकारों से किसी वस्तु या भाव का केवल बोध मात्र होता है। अलंकारों का यह उद्देश्य नहीं, वे तो किसी भी वस्तु या भाव के वर्णन को उत्कर्ष और बोध को तीव्रता-प्रदान करने के लिए होते हैं। जो ऐसा न कर सके, वे अलंकार नहीं हैं। हम दृष्टिकोण से उपमा, रूपक, उल्लेख, प्रतीक, अपह्नुति, विभावना आदि अलंकार, काव्य में सदैव उचित और सम्मान्य स्थान प्राप्त करेंगे। ये काव्य की शोभा बढ़ावेंगे, उसका बोझ नहीं बनेंगे। ऐसे अलंकारों का प्रयोग कवि के लिए सदा ही आवश्यक है और आजकल की भी कोई कवि अलंकारों से हीन नहीं है।

अन्त में हमारे सामने विचारणीय प्रश्न यह है कि काव्य का प्रयोजन और उद्देश्य क्या है और हिन्दी में काव्य के कितने रूप हैं? इनमें से हम प्रथम भाग को लेते हैं। आजकल समाज में यह एक समस्या खड़ी है कि काव्य का, (कविता विशेष रूप से) समाज में क्या स्थान है, उसकी क्या उपयोगिता है? काव्य की उपयोगिता पर तो अधिक सन्देह नहीं हो सकता है, क्योंकि उपन्यास, कहानी, नाटक, निबन्ध आदि का प्रचार आजकल रूढ़ है और उससे लोगों का मनोरंजन भी होता है। समाज का, व्यक्ति का, देश का और युग का ज्ञान भी होता है तथा सुधार भी। अतः उसने लिए तो कहा जा सकता है कि इस प्रकार का काव्य जीवन का परिष्कार और सुधार करता है और मनोरंजन प्रदान करता है। परन्तु कविता का क्या उद्देश्य है, क्या प्रयोजन है? यह प्रश्न अधिक विचारणीय है। यथार्थ में कविता का महत्त्व, कला और प्रभाव दोनों की दृष्टि से उपर्युक्त वाक्यांशों से अधिन है। अन्य रचनाओं को पढ़कर हम उनसे झुला सकते हैं, पर कविता का अपात झुलाया नहीं जा सकता। कहानी, उपन्यास आदि को हम एक बार पढ़कर तृप्ति पा जाते हैं क्योंकि उसका कथानक हमारी जिज्ञासा को शान्त कर देता है, पर कविता को ऐसा तब तक नहीं बार-बार पढ़ने पर भी हम नहीं अपाते। उसे जैसा ही पड़े वैसा ही आनन्द आता है। पाठक की सम्पूर्ण मनोवृत्तियाँ तन्मय हो जाती हैं, कविता से भाव से अनुसार उनमें विकास और उत्कर्ष भी होता है। यहाँ तक कि उत्तम कविता किसी भी व्यक्ति को अभिप्रेत कार्य के लिये प्रेरित कर सकती है। अतः कला और प्रभाव की दृष्टि से कविता का स्थान सर्वोत्कृष्ट है। समाज और व्यक्ति दोनों के मनोरंजन और ज्ञान के लिए यथार्थ कविता का रुजम, पठन, पाठन और मनन आवश्यक है। इसमें शक्यता नहीं है। हम अधिक मस्त हो जाते हैं, भावनाओं में विकास और परिष्कार पाती

हैं। मन को आनन्द मिलना एक हृदय उत्त होना है। आत्मा मरना नहीं है। पर कविता करना, और पढ़ना या सुनना दोनों ही काम सरल नहीं हैं। हमने लिये हम एक विशेष प्रति रचानी पड़ती है, कवि को भी कविता करने के लिए विशेष परिस्थिति का निर्माण करना पड़ता है, उसे, भाषा और शब्दों पर अधिकार करना पड़ता है, उसे अनुभूति को कोमल और कल्पना को सूक्ष्म रचाना पड़ता है, सभी उत्तम कविता की सृष्टि सम्भव है। अतः इन दोनों के अधिन म ही आजकल कविता की ओर से ही हमारी आस्था सी हट रही है। पर इसमें कविता का दोष नहीं। हा, एक बात अक्षर्य है कि कविता, जीवन की समस्याओं से कुछ अधिक निश्चितता चाहती है। जिस युग या जिस समाज में कवि और समाज दोनों ही संपर्क में पिस रहें हैं, वहाँ पर कविता का पनपना कठिन है, कम से कम एक का निश्चित होना आवश्यक है। अतः कविता का प्रयोजन और उद्देश्य स्पष्ट सिद्ध है।

## वर्गीकरण

अब हम हिन्दी काव्य के विविध रूपों या पाठ्य के वर्गीकरण पर विचार करेंगे। इसके पूर्व कि प्रत्येक का अलग अलग स्वरूप स्पष्ट किया जाय वर्गीकरण सम्यन्धी निम्नांकित वृत्त प्रस्तुत किया जाता है। यह साहित्य वृत्त है और हिन्दी में प्रस्तुत लगभग सभी रचनाओं को इसके अन्तर्गत लाने का प्रयत्न किया गया है।



साहित्य के काव्य, इतिहास और शास्त्र तीन ही वर्ग आवश्यक जान पड़ते हैं क्योंकि अन्य सब इन्हीं में अन्तर्गत या संश्लेषित हैं, भूगोल अधिकांश शास्त्र के भीतर आ जाता



है, कुछ भाग इतिहास के भीतर हो सकता है। शास्त्र के अनेक वर्गों का ज्ञान कल हमारे सामने हैं जिनके विवरण देना हमारे विषय से बाहर की बात है। यहाँ काव्य के वर्गीकरण पर विचार करना ही हमारा ध्येय है।

**काव्य.** रमणीय अर्थ प्रदान करने वाला शब्द या वाक्य, काव्य है, यह पंडितराज जगन्नाथ जी की दी हुई परिभाषा के अनुसार है जो उत्तम ज्ञान पड़ती है। विश्वनाथ की, वाक्य रसात्मक काव्य, का भी उद्देश्य यही है। काव्य के तीन भेद हैं, गद्य, पद्य और चम्पू।

**गद्य.** (काव्य) वह काव्य है जिसमें छन्द-बद्ध रचना न लेकर, शोचनाल की शुद्ध व्याकरणसम्मत भाषा का प्रयोग किया जाता है।

**पद्य.** (काव्य) वह काव्य है जिसमें छन्द-बद्ध भाषा का ही प्रयोग किया जाता है, हिन्दी में यह पत्रकाव्य ही कविता के नाम से प्रचलित है, और इसी का अधिक प्रचार रहा है। गद्य काव्य तो आधुनिक युग की देन है।

**चम्पू.** (काव्य) जिसमें गद्य और पद्य दोनों ही मिश्रित रहते हैं। यह अधिक प्रचलित नहीं हुआ।

गद्य में चार भेद देखने में आते हैं, निबन्ध, कहानी, उपन्यास और नाटक।

**निबन्ध** वह गद्य है, जिसमें कथानक से मुक्त होकर किसी विषय पर रोचक ढंग से गूढ़ सला-बद्ध निजी भाव या विचार उपस्थित किये जाते हैं। इसमें शैली का विशेष स्थान होता है।

**कहानी.** यह गद्य काव्य है जिसमें जीवन की किसी घटना या घटनाओं को लेकर रोचक ढंग से वर्णन, वार्तालाप अथवा दोनों के द्वारा, किसी चरित्र, भाव या घटना की भौंकी इस प्रकार से उपस्थित की जाय कि वह पूर्ण शान हो।

**उपन्यास.** वह गद्य काव्य है जिसमें किसी व्यक्ति के जीवन की विविध घटनाओं के सहारे, वर्णन और वार्तालाप के द्वारा व्यक्ति, वर्ग या समाज का पूर्ण चित्र उपस्थित किया जाता है।

**नाटक.** वह गद्य काव्य है जिसमें एक या अधिक अर्थों में केवल अभिनेय और वार्तालाप के द्वारा किसी व्यक्ति की जीवन घटनाओं या समाज का चित्रण किया जाता है। संस्कृत में इसे रूपा कहते हैं और इनके दश भेद दिये गये हैं, पर आज कल हिन्दी में नाटक, प्रदमन और एकांकी नाटक ही विशेष प्रचलित और प्रसिद्ध हैं।

**कविता.** (पत्रकाव्य) के दो भेद हैं, प्रगल्भ और मुक्तक।

**प्रबन्ध .** यह कविता है जिसमें कोई कथानक रहता है, इसके दो प्रकार हैं—महाकाव्य और राट्काव्य ।

**महाकाव्य.** यह प्रबन्ध काव्य है जिसमें किसी प्रसिद्ध महापुरुष का पूर्ण जीवन, आठ या अधिक सर्गों में प्राकृतिक दृश्यों और कथानक की सुश्रुतलित धारा के साथ, किसी एक रस को प्रधान रूप में और अन्य रसों को गौण रूप में अपना कर, प्रायः एक सर्ग में एक छन्द का प्रयोग करके वर्णित किया जाता है । यह महाकाव्य की प्राचीन धारणा है आधुनिक काल में सर्गों की संख्या और छन्द मध्यम की कोई कठोर नियम नहीं है । कथानक में विविधता, विस्तार, पूर्णता और सुसंगठन होना चाहिये ।

**संक्षेपकाव्य.** यह प्रबन्ध काव्य है जिसमें किसी भी पुरुष के जीवन का कोई अंश ही वर्णित होता है, पूरी जीवन-गाथा नहीं । इसमें महाकाव्य के सभी अंग न न रहकर एकाध अंग ही रहते हैं ।

**मुक्तक .** यह पद्यकाव्य है, जिसमें कोई कथा धारा प्रवाह रूप में नहीं चलती और जिसका प्रत्येक पद स्वच्छन्द और पूर्ण होता है ।  
मुक्तक के दो रूप देखने को मिलते हैं, प्रगीत मुक्तक ( Lyrics ) और प्रकीर्णक ।

**प्रगीत मुक्तक.** वे रचनाएँ हैं जिनमें गीतों या गेय पदों में अपने किसी मुख्य भाव या अनुभूति का, स्वभाविक एवं सीधे ढंग पर तीव्र प्रभाव के साथ, प्रकाशन किया जाता है । आज कल इनके तीन भेद देखने में आते हैं, विनय गीति, ग्रामगीति, भावगीति । इसका दूसरा नाम गीति काव्य भी है ।

**प्रकीर्णक.** वे रचनाएँ हैं जिनमें कवि, वस्तु वर्णन या भाव वर्णन निजी रूप में न करके दर्शक के रूप में करता है । वे गेय भी होते हैं और केवल छन्द-बद्ध भी । छन्द-बद्ध, अगेय प्रकीर्णकों का लौकिक और प्रचलित नाम कविता है, जिसमें सन्ध्या, मनहरण, दोहा, छाप्य आदि सभी छन्द आते हैं । ग्रामगीतों के भी कुछ गीत जिनमें कवि दर्शक के रूप में चित्रण उपस्थित करता है, प्रकीर्णकों के अन्तर्गत रखे जा सकते हैं ।

ऊपर संक्षेप में काव्य के विभिन्न भेदों का परिचय दिया गया है । ये भेद हिंदी काव्य में देखने को मिलते हैं, पर सभी भेदों का यथोचित और पूर्ण विकास अभी नहीं हुआ है ।

## २. काव्य में प्रचलित आधुनिक वाद और काव्यशास्त्र

आधुनिक युग में हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में अनेक वादों की धूम रही है, जिसका कुछ मनेन हम पीछे भी कर आये हैं। आदर्शवाद, यथार्थवाद, छायावाद, रहस्यवाद, अमि व्यवस्थावाद, प्रगतिवाद आदि हिन्दी काव्य पर अपना अपना रंग जमा चुके हैं। इन वादों का पूर्ण विवरण उपस्थित करना साहित्य के इतिहासकारों का काम है, फिर भी इनका यहाँ संक्षेप परिचय देना इसलिये आवश्यक है कि जिससे हम इनका आवश्यक ज्ञान करके यह समझ सकें कि इनका काव्यशास्त्र से कहाँ तक सम्बन्ध है और इन दृष्टि से इनने द्वारा हिन्दी काव्यशास्त्र को कहाँ तक विनाश एवं विस्तार प्राप्त हुआ है। अतः इनका वैज्ञानिक विश्लेषण ही अधिक आवश्यक है, काव्य के भीतर आया हुआ पूर्ण विवरण नहीं।

### आदर्शवाद और यथार्थवाद

सबसे पहले हम आदर्शवाद और यथार्थवाद को लेते हैं। वह धारणा, जिससे प्रेरित होकर साहित्यकार ऐसे चरित्र अथवा ऐसी परिस्थितियों का चित्रण करता है जो मानव-समाज के लिए अनुकरणीय हैं (यह आवश्यक नहीं कि ऐसे चरित्र और परिस्थितियाँ सम्पूर्ण रूप में लोक में फैली और सुनी जायें), साहित्य में आदर्शवाद कहलाती है। और वह धारणा, जिससे प्रेरित होकर साहित्यकार नित्यप्रति देखे-सुने, मले-सुरे चरित्रों और परिस्थितियों का चित्रण करता है, वह अनिवार्यतः यह ध्यान नहीं रखता कि ये चरित्र या परिस्थितियाँ मानव समाज की भलाई करेंगी या नुस्त, साहित्य में यथार्थवाद कहलाती है। एक साहित्यकार आदर्शवादी और यथार्थवादी दोनों ही हो सकता है, और सत्य बात तो यह है कि किसी भी सफल काव्यकार के लिए दोनों ही वादों को लेकर चलना आवश्यक है, क्योंकि साहित्य यदि कभी आदर्शवाद को लेकर चलता है, तो लोक की आस्था उस पर नहीं जमती, वह केवल स्वप्न लोक या स्वर्ग की बातें ही जाती है; मनुष्य उस तक पहुँचने के लिए अपने को समर्थ नहीं पाता। अतः उसको छोड़ बैठता है। इसी प्रकार यदि कभी साहित्यकार कभी यथार्थवाद का ही चित्रण करता है, तो मनुष्य के मकल्प और उच्चता की दृष्टि तथा सुदृढता को प्रेरणा नहीं मिलती। उसकी आत्मा को संतोष नहीं प्राप्त होता और समाज की अनेक समस्याओं का मुलभाव भी नहीं होता, अतः वह लोक की अधिक कल्याण नहीं कर सकता। इसमें आवश्यक नहीं है कि साहित्य, आदर्श और यथार्थवाद दोनों ही को अपनाये। साहित्य का भवन यथार्थवाद की नींव पर खड़ा हो, पर उसके बिना, प्रभाव

और उन्हीं के लिए आदर्शवाद का विस्तृत और उन्मुक्त आकाश रहे। ऐसा साहित्य ही सर्वजनमुलभ, सर्वमान्य तथा गर्वहितकारी हो सकता है।

अब हम देखें कि काव्यशास्त्र का इन बातों से कोई सम्बन्ध हो सकता है या नहीं, काव्यशास्त्र, काव्य की आत्मा, उसके स्वरूप तथा काव्य के अंगों का वैज्ञानिक विश्लेषण करता है, यह उसका मुख्य कार्य है, अतः इसके अन्तर्गत इन बातों का कोई स्थान नहीं है। हाँ, कवि-शिक्षा और काव्य की प्रवृत्तियों का अध्ययन करना भी इसका कार्य है, पर वह मुख्य नहीं गौण है। इन प्रवृत्तियों के अन्तर्गत उपर्युक्त बातों का अध्ययन हो सकता है, कवि शिक्षा के अन्तर्गत भी संस्कृत तथा हिन्दी के ग्रन्थों में वस्तु और चरित्रों का वर्णन कैसा होना चाहिए, यह बताया जाता है। वहाँ भी हम यथार्थवादी और आदर्शवादी दो दृष्टिकोणों का अध्ययन कर सकते हैं। पर ये काव्य शास्त्र के मुख्य और प्रधान विषय नहीं हैं। अतः काव्यशास्त्र के अन्य सिद्धान्तों की भाँति इनका अध्ययन नहीं हो सकता।

### रहस्यवाद

वह भावना, जो काव्य के अन्तर्गत, मानव और उसकी परिस्थितियों अथवा जगत् को निराकार और सर्वव्यापी ईश्वर के घनिष्ठ सम्बन्ध में चित्रित करने की प्रेरणा देती है, रहस्यवाद कहलाती है। मनुष्य का व्यक्तिरूप में अथवा जगत् के विभिन्न पदार्थों का ईश्वर के साथ मधुर, स्निग्ध अथवा प्रबल सम्बन्ध प्रकट करने वाले रमणीय वाक्य रहस्यवादी काव्य का नाम ग्रहण करते हैं। अतः रहस्यवाद भी जीवन की एक प्रवृत्ति दृष्टिकोण अथवा धारणा है, जिस प्रकार कि यथार्थवाद या आदर्शवाद। यथार्थवाद या आदर्शवाद जहाँ पर लोफ-जीवन के सामान्य अनुभव को लेकर चलते हैं, वहाँ रहस्यवाद असाधारण आध्यात्मिक अनुभव को व्यक्त करता है। रहस्यवादी भावना के भीतर ईश्वर का साकार रूप उतना नहीं बन पड़ता, जितना निराकार रूप। अतः निराकार या निर्गुण के उपासक जितने भी कवि हैं उनकी रचनाओं में रहस्यवादी भावना के दर्शन हमें स्वभावतः होने हैं। हिन्दी काव्य में यह भावना बहुत प्राचीन है। प्राचीन हिन्दी के अन्तर्गत सिद्धो या साहित्य रहस्यवाद से पूर्ण है। इसी प्रकार हिन्दी के प्रारम्भिक युग में कबीर, दादू यादि तथा प्रेममार्गी खफी जायसी, कुतुबन, मकन आदि की कविता में रहस्यवादी भावना का ही प्रसृत सौन्दर्य और स्थायी विशेषता है। रहस्य-भावना, खफी मधुर और उच्च भावना है। इसके साथ ऐसी दृष्टि प्राप्ति होती है जिसके द्वारा सभी

जीन ईश्वर के सम्बन्ध में ही देव्य पड़ते हैं। वह भी हमें अपना सगा जान पड़ता है। कभी वह हमारे प्रेम-यात्र के रूप में आता है और कभी पनि के रूप में। सभी सर्व शक्तिमान के रूप में और कभी अणु अणु में व्याप्त मानव-सुलभ भावों के द्वारा व्यक्त किन्तु सर्वान्तर्यामी के रूप में। इन सभी रूपों में द्रष्टा से उसका घनिष्ठ सम्बन्ध रहता है अतः रहस्य भावना आनन्द की भावना है और बड़ी साधना के बाद प्राप्त होती है। जिस प्रकार तुलसी, काव्य का साफल्य राम के गुण गान में ही मानते हैं, उसी प्रकार जयशंकर प्रसाद, काव्य की प्रधान धारा को रहस्यवादी ही मानते हैं। इसका पूर्ण विवरण उन्होंने 'काव्य-कला तथा अन्य निरन्ध' में 'रहस्यवाद' के अन्तर्गत दिया है। इसका तात्पर्य यही है कि प्रसाद के विचार से 'रहस्यवाद' ही काव्य की मुख्य प्रवृत्ति होनी चाहिए। परन्तु यह सर्वमान्य और यथार्थवादी दृष्टिकोण नहीं है। यह आदर्शवादी विचार है, क्योंकि हमें विश्व के काव्य का अधिकांश रहस्यवादी प्रवृत्ति से इतर प्रवृत्तियों का चित्रण करना हुआ दिखनाई देता है। अतः रहस्यवाद काव्य का अनिवार्य अंग या सभी काव्यों में पाया जाने वाला अंग, या अधिकांश में पाया जाने वाला तत्व नहीं कहा जा सकता। इसलिए हम ध्वनि, रस, रीति, अलंकार आदि की भाँति इसे काव्यशास्त्र का प्रमुख अंग नहीं मान सकते। रहस्यवाद को एक प्रकार का प्रवृत्ति विशेष ही मानना आवश्यक और समीचीन है।

## छायावाद

छायावाद की भी आधुनिक हिन्दी कविता में उड़ी धूम रही है। हिन्दी में प्रारम्भ में छायावाद और रहस्यवाद एक ही समझे गये। पर धीरे धीरे उनका अन्तर स्पष्ट हो गया। आधुनिक कविताओं में देवने से ज्ञान होता है कि रहस्यवाद एक भावना या प्रवृत्ति है। इसका सम्बन्ध विषय में है और आन्तरिक भावना में, परन्तु छायावाद शैली ही अधिक है, आन्तरिक प्रवृत्ति नहीं। इसका सम्बन्ध आन्तरिक भावना में अधिक नहीं है, परन्तु अभिव्यक्ति के दृग् से है। आन्तरिक भावना से छायावाद का जोड़ा बहुत सम्बन्ध जो दीया पड़ता है, वह रहस्यवाद के सम्पर्क के कारण। उसके कारण इसमें दो विशेषताएँ आ गई हैं, एक तो जड़ जगत् की प्राणमय और अनुभूतिमय समझना और उससे भीतर अपने भावों को व्यक्त देवना, उससे अपने सम्बन्ध स्थापित करना, दूसरे अपने अन्तर्गत की सूक्ष्म अनुभूतियों अथवा काल्पनिक अनुभूतियों का प्रकाशन करना। इन दोनों को अनाकर चलने के कारण आधुनिक रहस्यवादी कविताओं में भी छायावादी शैली देवना का मिलनी है, और कुछ छायावाद कविताएँ भी ऐसी जान पड़ती हैं

जसे रहस्यवादी हैं। छायावाद की अपनी व्यक्तिगत विशेषता दो रूपों में व्यक्त हुई है। प्रथम, सूक्ष्म और काल्पनिक अनुभूति के प्रकाशन में, द्वितीय लाक्षणिक और प्रतीकात्मक शैली के प्रयोग में। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि छायावाद आधुनिक हिन्दी कविता का वह शैली है जिसमें सूक्ष्म अथवा काल्पनिक स्वानुभूति को लाक्षणिक एवं प्रतीकात्मक ढंग पर प्रमाणित करते हैं। उसमें आलम्बन प्रायः अस्पष्ट रहता है।

जन-साधारण में कुछ समय तक तो छायावाद, अस्पष्टवाद के रूप में प्रसिद्ध रहा। जिसमें कवि के स्वयं विचार स्पष्ट न हों, और जो अस्पष्ट और अपूर्ण वाक्यों में कही गयी हो, ऐसी ही कविता छायावाद के नाम से प्रख्यात थी। यह अस्पष्टता, छायावादी कविताओं में सूक्ष्म अनुभूति और शब्दों के लाक्षणिक प्रयोग के कारण ही आई थी। पर यह कहा जा सकता है, कि कुछ नौसिखिये कवियों में वह यथार्थ ही विश्वास की सत्य गिद्ध करती थी। जयशंकर प्रसाद<sup>१</sup> का विचार है कि ऐतिहासिक प्रचलित परम्परा से, जिसमें बाह्य वर्णन की प्रधानता थी, इस प्रकार की कविता में भिन्न प्रकार के भावों की नये ढंग से अभिव्यक्ति हुई। ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्श से पुलकित थे। आन्तरिक सूक्ष्म भावों की प्रेरणा, बाह्य स्थूल आकार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म आन्तरिक भावों के प्रकाशन में व्यवहार में प्रचलित पद योजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया वाक्य-निर्माण आवश्यक था। अतः आन्तरिक सूक्ष्म भावनाओं को आमामयी शैली, में प्रकाशन प्राप्त हुआ। यही प्रसाद जी के विचार से छायावाद है। वे छाया को अभिव्यक्ति की विशेषता या कथन सौष्ठव के रूप में लेते हैं। छाया, अनुभूति या अभिव्यक्ति की भूमिका पर निर्भर करती है। उनके ही शब्दों में 'ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह अन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होनी है।'<sup>२</sup>

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद अनुभूति या अभिव्यक्ति भूमिका को लेता है और प्रकाशन-सौष्ठव से उसका सम्बन्ध है। यह कविता की आत्मा को सूक्ष्म स्वानुभूति और अभिव्यक्ति सौष्ठव के अन्तर्गत मानकर चलता है। अतः काव्यशास्त्र से इसका

१. शुभल जो के छायावाद पर विचार हम पीछे दे चुके हैं।

२ काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १४६।

सम्बन्ध है। यह काव्य की आत्मा और स्वरूप दोनों पर प्रकाश डालता है। सूक्ष्म अनुभूति, काव्य की आत्मा है और उसकी आभामय अभिव्यक्ति काव्य का रूप है। ये मान्यताएँ काव्यशास्त्र से सीधा सम्बन्ध रखती हैं। अब देखना यह है कि इनमें कोई नवीनता है, या प्राचीन सिद्धांत ही नए रूप में उपस्थित किये गए हैं। छायावाद को काव्यशास्त्र के अन्तर्गत आवश्यक और महत्वपूर्ण स्थान न मिल सका। इसका एक कारण तो यह है कि छायावाद की मान्यताओं को लेकर किसी विद्वान् ने काव्यशास्त्रीय दृष्टि पर इसकी व्याख्या और विवेचना उपस्थित नहीं की, और इसको नवीन सिद्धांत का रूप नहीं दिया गया, दूसरा कारण यह है कि विचार करने पर इसमें नवीन सिद्धांत के योग्य कोई नवीन मान्यता भी नहीं है। अतः काव्यशास्त्र से सम्बन्ध रखने की योग्यता रखते हुए भी उसमें इसे स्थान नहीं मिला। आन्तरिक और बाह्य दोनों दृष्टिकोणों से छायावाद काव्यशास्त्र के प्राचीन सिद्धांतों को ही अपनाये हैं। प्रथम तो छायावाद सूक्ष्म अनुभूति पर जोर देता है, अनुभूति का प्रकाशन, उस सिद्धांत के अन्तर्गत आ जाता है, वह चाहे स्वानुभूति हो चाहे परानुभूति। हाँ, स्वानुभूति पर जोर देना इसकी विशेषता अग्रसर है, पर इस पर अग्रेजी के गीति काव्य (Lyrics) का प्रभाव पड़ा है। अभिव्यक्ति-सौष्ठव, स्पष्टता ध्वनि, वक्रोक्ति और यलकार सिद्धांतों के अन्तर्गत हैं, जिनके बिना काव्य के अन्तर्गत अभिव्यक्ति-सौष्ठव आ ही नहीं सकता अतः छायावाद इस युग की नवीन शैली होते हुए भी प्राचीन सिद्धांतों के उल पर ही पड़ा है।

छायावाद का विकास अचिर नहीं हुआ। इसका प्रारम्भ भी स्वस्थ वायुमंडल में नहीं हुआ। और प्रारम्भ के समय इस 'वाद' का स्पष्टीकरण भी नहीं हो पाया, अतः जन साधारण और पाठकों की सहानुभूति तथा विद्वानों का सहयोग भी इसे नहीं मिला, इसी कारण से काव्य सिद्धांतों की उत्कृष्ट रातें अपनाता हुआ भी छायावाद छाया का ही पीछा रहा जो अधिक पनप न सका। अनुभूति के रूप में उस को अपनाकर तथा अभिव्यक्ति के रूप में ध्वनि ग्रहण करके छायावाद के पनपने में कोई सन्देह न था, पर लेखकों की स्वयं अस्पष्टता और सकीर्णता के कारण उसका पूर्ण उपयोग न हो सका। अन्यथा छायावाद हिन्दी कविता को और अधिक उत्कृष्ट मनुष्यें प्रदान करने में सक्षम था।

### अभिव्यक्तनाववाद

अभिव्यक्तनाववाद को छायावाद का ही एक रूप और इसी के अन्तर्गत समझना चाहिए। यों तो अभिव्यक्तनाववाद का सिद्धांत काव्य का एक स्वतंत्र विद्वान् है, जिसका अन्तर्गत अभिव्यक्ति को ही काव्य की आत्मा मानने हैं। अभिव्यक्तनाव, भव्यता

पन और भावप्रकाशन दोनों में ही समर्थ होती है। इसे वक्रोक्ति सिद्धान्त का ही समकक्ष समझना चाहिए पर हिन्दी में अभिव्यज्जनावाद स्वतंत्र रूप में नहीं आया। यह छायावाद के अन्तर्गत अपना विस्तार और प्रभाव दिखाता रहा है। कम से कम उसकी व्याख्या उसी के अन्तर्गत की जा सकी है, अतः इसकी तो चर्चा ही चर्चा रही। यह नितान्त पश्चिमीय सिद्धान्त है और नाम भी वहीं से लिया गया है। क्रोचे के 'अभिव्यज्जनावाद' की ही हमारे यहाँ भी चर्चा छिड़ी, पर उसका कोई अपना स्वतंत्र अस्तित्व जन्म नहीं पाया। अतः उस पर अधिक विचार करना आवश्यक नहीं है।

### प्रगतिवाद

छायावाद की प्रतिक्रिया और समाजवाद के प्रभाव ने प्रगतिवाद को जन्म दिया है। छायावाद और प्रगतिवाद दोनों की प्रेरणाओं में अन्तर यह है कि छायावाद को कवियों और कलाकारों ने जन्म दिया है। छायावादी कविता प्रथम प्रचुर माना महुई और उसका छायावाद नाम एष विशेषताएँ बाद को निर्धारित हुईं, जब कि प्रगतिवाद कविता के अन्तर्गत प्रथम नहीं आया, बरन् प्रचारकों की जिह्वा और लेखनी में अधिक रहा। छायावादी रचनाओं से असन्तुष्ट और समाजवाद से प्रभावित साहित्यिक समुदाय में प्रगतिवाद की चर्चा जागी और अपने राजनीतिक आदर्शों को साहित्यिक माध्यम में प्रकट करने का प्रयत्न हुआ। इस प्रकार प्रगतिवाद एक 'वाद' के रूप में आया। 'वाद' और सम्प्रदाय के रूप में साहित्य ने लिए सभी वाद बुरे हैं, क्योंकि वे रचना को रुढ़ि और कवि को संकीर्ण कर देते हैं, अतः किसी भी 'वाद' को लिए बिना ही निद्वानों और रसिकों को प्रचलित कविता की स्वच्छ और सत्य आलोचना करनी चाहिए। यह बात अस्वी नहीं है कि यदि किसी एक सम्प्रदाय का व्यक्ति, किसी 'वाद' विशेष पर आस्था रखने वाला व्यक्ति जो भी लिखे, ठीक है और अन्य लेकर दोषी और प्रतिभाहीन। यह बात सदा ही वादों और सम्प्रदायों के साथ न केवल साहित्य में बरन् धर्म, राजनीति और समाज में भी चला करती है और यथार्थ प्रगति में बाधा पहुँचती है। अतः 'वाद' के रूप में प्रगति चाहने वालों को अभीष्ट परिणाम प्राप्त होना बठिन है। इस विषय में 'ग्रजेश' जी ने 'सक्रान्तिकाल की कुछ साहित्यिक समस्याएँ' शीर्षक निबन्ध में लिखा है।

"इस साहित्य से प्रगति पैदा हुई, इसलिये यह प्रगति-शील साहित्य है, यह कहना एक बात है और यह प्रगति-शील साहित्य है इसलिये प्रगति पैदा करेगा, यह विलुप्त दूसरी। परिणाम को परख कर उसकी चेंपटा का आरोप रीज पर कर देना भूल है। प्रगतिशीलता, साहित्य पर निर्णय करने बैठकर स्वयं एक नैतिक विधान बन जाती है,



प्रगति का 'बाद' बन कर स्वयं एक रुढ़ि हो जाती है। साहित्य के लिये तैयार किये गये बन्धनों में वह स्वयं बँध जाती है।"१

अतः यह मानना पड़ेगा कि 'बाद' के फेर में पड़कर प्रगतिशीलता का यथार्थ उद्देश्य ही नष्ट हो जाता है, और वह स्वयं उन्हीं बादों का एक अंग हो जाती है जिनके विरोध में वह लड़ी हुई है। प्रगतिवाद, साहित्यकार या कवि का पथ प्रदर्शन नहीं कर सकता। वह एक कार्य यह कर सकता है कि सच्चे अलोचक पैदा करे जो कि कुनवि पूर्ण, दोष भरे और सकीर्ण साहित्य का विरोध और सुन्दर, सत्साहित्य को प्रोत्साहन प्रदान करें।

विचार पूर्वक देखें तो प्रगतिवाद का उद्देश्य बड़ा ही भला, ऊँचा और उपयोगी है। उसका उद्देश्य है कि साहित्यकार ऐसा साहित्य उत्पन्न करे जो मानव-जीवन और समाज को प्रगति दे सके, उसे पतन की ओर न ले जावे साथ ही साथ वह सर्व-जन सुलभ हो, सरल भाषा में लिखा हुआ है और यथार्थ जीवन को लेकर चलने वाला हो। सक्षेप में प्रगतिवाद के मूल में यही बातें हैं। यह बातें हमारी साहित्यिक गति में परिवर्तन उपस्थित करने के लिए हैं, साहित्य के लिए एकदम नई बातें नहीं हैं, क्योंकि हमारी साहित्यिक धारा में पहले भी इस प्रकार का उद्देश्य देखने को मिलता है। तुलसीदास जी ने काव्य की, प्रगतिवाद के अनुकूल ही व्याख्या की है जब उन्होंने कहा है कि—

“सरल कवित कीरति विमल, जेहि आदरहि सुमान।

सहज बेर विसराय रिपु, जो मुनि करहि ब्रह्मन ॥”

—साम्प्रदितमानस, बाबकौड।

अतः प्रगतिशीलता काव्य के लिए कोई नई वस्तु नहीं। प्रगतिशीलता युग युग में बदल भी सकती है। एक युग के लिये जो प्रगतिशीलता हो दूसरे युग के लिये वही अगति हो सकती है, जैसा कि किसी समय राजनीतिक क्षेत्र में 'राजनयवाद' (एकलुप्रत्य) राष्ट्र-संगठन के लिए आवश्यक हो सकता है, और दूसरे शांतिमय युग में प्रगतिवाद। किसी युग में जब जनता अशिक्षित है, सरल भाषा में, सीधे ढंग पर काव्य लिखना आवश्यक है, पर दूसरे युग में जब सभी शिक्षित, काव्यगर्भक और विद्वान् हो, तब भाषा और भाव का गारत्य काव्य का गुण नहीं बरन् आवश्यक होगा, नेता कि समूह साहित्य के दिशाक्ष म हम देख सकते हैं। अतः प्रगतिशीलता, विचार और प्रकाशन

की स्वच्छन्दता पर ही निर्भर करती है। जब लेखक और पाठक दोनों की मुक्ति विकसित और मस्तिष्क खुला हो, तभी प्रगतिशीलता आ सकती है।

इस प्रकार प्रगतिवाद काव्य के उद्देश्य की ओर सचेत करता है, यह कवि शिक्षा के अन्तर्गत अपना स्थान रख सकता है, पर काव्यशास्त्र के लिए नवीन सिद्धांत उपस्थित नहीं करता। प्रगतिवाद, यह धारणा है कि काव्य या साहित्य को सर्वजन-सुलभ, उपयोगी और उन्नति के पथ पर ले जाने वाला होना चाहिए। अतः इसके अन्तर्गत जो बातें हैं, वे हमारे काव्यशास्त्र के ग्रन्थों के प्रयोजन में पहले से ही व्यक्त हो चुकी हैं और वे उसके उद्देश्य की ही ओर सचेत करती हैं। इस कारण से इसे काव्य का कोई नवीन सिद्धांत नहीं माना जा सकता और काव्यशास्त्र के अन्तर्गत इसका कोई महत्वपूर्ण या आवश्यक स्थान नहीं हो सकता है।

### उपसंहार

हम ऊपर देग चुके हैं कि आधुनिक युग में जो अनेक साहित्यिक बाद पैले हुए हैं, उनका काव्यशास्त्र के साथ क्या सम्बन्ध है, और इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं, कि इन 'बादों' में कोई भी बाद आधुनिक काव्य के लिए आवश्यक या उपयोगी नवीन सिद्धांत प्रदान करने में समर्थ नहीं है। इनके अन्तर्गत काव्य की पूर्ण व्यवस्था भी नहीं है अतः ये काव्यशास्त्र का स्थान नहीं ले सकते। हम भ्रमवश ही यह विश्वास सा करते रहे हैं कि ये काव्य सिद्धान्त हैं और आधुनिक काव्य का पथ प्रदर्शन कर सकते हैं। पर इस भ्रम को हमें अन्त दूर करके हिन्दी काव्य के लिए उपयोग ऐसे शास्त्र का निर्माण करना आवश्यक है जो हिन्दी कविता और साहित्य को यथार्थ में प्रोत्साहन और सुगति प्रदान कर सके। और जिसमें प्रेरणा पाकर कवि ऐसी कविता रचे कि सुनने वाला या पढ़ने वाला यथार्थ आनन्द पावे और अपने जीवन के वे क्षण उपयोगी और कृत्त-कार्य समझे जिनमें उसे इस प्रकार का आनन्द प्राप्त हुआ। वह शास्त्र साधारण पाठक और समालोचक के हाथ में ऐसा मापदण्ड दे सके जिससे कि कविता के भीतर का दूध और पानी अलग अलग किया जा सके। इसके परिणाम स्वरूप ही सत्काव्य को प्रोत्साहन तथा दोषपूर्ण एवं कुञ्चि-युक्त काव्य का निराकरण हो सकेगा। तभी ऐसा काव्य भी रचा जायेगा जिसकी रचना से कवि को सन्तोष हो, समाज और देश को गौरव हो और जो पाठक के लिये भी अमूल्य निधि बन सके।

उपयुक्त काव्यादशों के लिए दो बातें विचारें हैं—प्रथम तो यह कि क्या कोई नवीन सिद्धांत ढूँढ़ें जा सकते हैं, जो आधुनिक काव्य को नवीन मूल्य प्रदान कर सके । दूसरी बात यह है कि नवीन सिद्धांतों के अभाव में क्या प्राचीन काव्य सिद्धांत उपयोगी नहीं है । इन दोनों प्रश्नों के उत्तर में हम कह सकते हैं कि विचार पृथक् देखने से सिद्धांत एतदम नवीन कभी नहीं निष्पन्न करते । जो नवीन सिद्धांतों के रूप में युग युग में हमारे सामने उपस्थित हुआ करते हैं, वे यथार्थतः प्राचीन गमिद्धांतों की युग के अनुकूल आवश्यक और नवीन व्याख्याएँ हैं । हम दृष्टि से हम काव्य के पग प्रदर्शन के लिए निम्न काव्य-शास्त्र का निर्माण करें उसमें यह आवश्यक है कि उपयोगी प्राचीन काव्यादशों का व्यवहार करते हुए उनकी हम नवीन दृष्टिकोण से आधुनिक युग के लिए उपयोगी व्याख्या उपस्थित करें । इस प्रकार हम न केवल काव्य के लिये आदर्श रख सकेंगे, बल्कि हम प्राचीन सिद्धांतों को भी एक नवम और आगे बढ़ाने का प्रयास करेंगे, उनका भी परिष्कार करेंगे । परम्परा से घृणा, उसका बहिष्कार या त्याग कभी भी जीवन के लिए आवश्यक नहीं, आवश्यक है उसका विकास और परिपक्वता । इसी विचार को सामने रखकर हमें काव्यशास्त्र के आवश्यक सिद्धांतों की नवीन व्याख्या उपस्थित करनी चाहिये जिससे उनका युगोपयोगी विकास हो सके ।

इतना कर लेने के बाद हम कहेंगे कि आधुनिक काव्य की उन्हीं नवीन सिद्धांतों के अनुसार सारी व्याख्या होनी चाहिये । कवि स्वतंत्र होता है, यह हम मानते हैं, पर उसकी स्वतंत्रता और मौलिकता, उसकी ऊँचाई और सार्थकता भी होती है, पतन और अवनति में नहीं, अधोगमन के लिये कवि को भी स्वतंत्रता नहीं देना चाहिये । इसके लिये आवश्यकता है, जनता की साहित्यिक शिक्षा की । प्रत्येक व्यक्ति को सत्काव्य का पारंगत होना चाहिए । दूषित वस्तु को सहन करना, जनता की रुचि के प्रतिकूल होना चाहिए । यदि हमारा काव्यशास्त्र ऐसा कर सके तो उसकी भारी सफलता है । साहित्य की एक एक पंक्ति, एक एक शब्द की जाँच होनी चाहिए और जहाँ भी दोष या गुण हों उनका दिग्दर्शन समालोचक का या काव्यशास्त्री का कर्तव्य है ।

जहाँ हम जनता को इस प्रकार शिक्षित करने की बात कहते हैं वहाँ पर कवि की भी शिक्षा का प्रश्न आता है । कवि भी जनता का ही एक अंग है । उसमें भी अनभिज्ञता, अशिक्षा और सुबुद्धि के अभाव में बुराई आ सकती है, अतः उसकी स्वतंत्रता का ध्यान रखते हुए भी 'कवि शिक्षा' की बातों को निर्धारित करना आवश्यक है । ये बातें

हम प्रचलित और सुखी पूरुष साहित्य के भीतर से ही गोज कर निकाल सकते हैं। कवि को, विषय और वर्णन-शैली का पूर्ण ज्ञान होना चाहिए। उसके अन्तर्गत शब्दचयन और भाव प्रकाशन की सामर्थ्य होनी चाहिए। निना, लोकर का ज्ञान या प्रमाण आदि के कवि की प्रतिभा विकसित नहीं हो सकती। कवि की वर्णन शैली के विविध ढंगों का निदर्शन, काव्यशास्त्र के अन्तर्गत कवि शिक्षा में होना चाहिए। कवि स्वयं जो कुछ कहे या लिखे उसका उसे स्पष्ट ज्ञान होना चाहिए। अपने विषय के प्रति उसकी स्पष्ट धारणा हो। भूलभुलैयाँ उपस्थित करना कवि का काम नहीं। उसे स्मरणीय, उपयोगी, तथ्यपूर्ण साहित्य की रचना करके लोकर के बीच प्रतिष्ठित और सम्मान्य स्थान स्थापित करना चाहिए।

गुणों और दोषों की रूढ़ि और एकदम शास्त्रीय व्याख्या छोड़ कर नवीन व्याख्या और नवीन नाम भी आवश्यक हैं। गुणों और दोषों के ही ज्ञान से सुन्दर साहित्य विकास पाता है। अब वह दिन नो है नहीं कि जन हिन्दी में लिखने वाले दूँढ़ने से मिलते थे। आज हिन्दी लेखकों की कमी नहीं है अतः हमें उनके सम्मुख समय पर काव्यादर्श उपस्थित कर उनकी प्रतिभा के विकास में सहयोग देना चाहिए।

इस प्रकार काव्यशास्त्र के ग्रन्थ जिनमें विषय विवेचन पूर्ण और नवीन ढंग पर हो, जिसमें नवीन रचनाओं को लेकर भली भाँति विचार किया गया हो, जिसमें युग-परिवर्तन के साथ साथ आवश्यक व्याख्या उपस्थित हो, साहित्य सेवा और कवि दोनों के सामने आना आवश्यक है। इस प्रकार के ग्रन्थों के अभाव में न आलोचक को कोई नियम या मापदण्ड मिलता है और न कवि को कोई मार्ग-दर्शक। यदि आलोचक पुराने सिद्धान्तों को लेकर उनके आधार पर आलोचना करता है तो उसकी खिल्ली उड़ाई जाती है और उसका रुढ़िवादी या पुरनिया कह कर अनादर किया जाता है। और यदि उन सिद्धान्तों को एकदम तिलाजलि दे दी जाय तो आलोचक की आलोचना में कोई तथ्य नहीं आ पाता। कवि भी नवीनता के फेर में पड़कर ऐसी राहों में भटकता रहता है जो निर्दिष्ट से दूर बीहड़ की ओर ले जाती है और उसकी प्रतिभा का सदुपयोग नहीं हो पाता। कभी कभी तो 'पराई पतरी के भात' के समान हमें विराने चमकीले आदर्श इतने लुभावने लगते हैं कि उनकी चकाचौध में चौंधिया कर हम अपनी वस्तु ओंकर पहिन्सार और तिरस्कार करने लगते हैं और एक समय ऐसा आता है जब कि हमें अपनी बातें भी विदेशीय विद्वानों के द्वारा पढ़नी पड़ती हैं। ऐसा अक्सर यज्ञ ही अमंगलकारी होता है। हमें अपने को पूर्ण रीति से पहचानने का प्रयत्न करना चाहिए और अपने को पहले पहचान कर तभी दूसरे को पहचानने का प्रयत्न करना चाहिए।

आज वह समय फिर आया है जब हमें अपनी प्राचीन साहित्यिक सभ्यता का मूल्य फिर से आँकना है, नवीन प्रयास में उगना तत्त्व समझना है। और प्राचीन काव्य और शास्त्र की परम्परा को फिर से जाग्रा करना है। प्रस्तुत काव्यशास्त्र के इतिहास में सभी ग्रन्थों के उपयोगी चाहे न हो पर उनकी जानकारी हमें आवश्यक है, उनके यथार्थ ज्ञान के बिना हम अपनी विकास सम्बन्धी आवश्यकताएँ नहीं समझ सकते, अतः इस ग्रन्थ की जहाँ पर इस दृष्टि से आवश्यकता थी कि हमारे प्राचीन, मध्य कालीन और आधुनिक काव्य-शास्त्र के ग्रन्थों की सूचना सज्जित रहे, वहाँ दूसरी दृष्टि से भी इसका महत्व है, क्योंकि पूर्ण कथित ग्रन्थों की सीमा और अपूर्णता को समझ कर ही हम आवश्यक अभ्यास को दूर करने का प्रयत्न कर सकेंगे।

परिशिष्ट ,

सहायकग्रन्थ—सूची

## १. संस्कृत के ग्रन्थ

लेखक	ग्रन्थ
१. अमर देव	काव्यकल्पलतावृत्ति
२. त्रानन्दरत्न	ध्वन्यालोक
३. नैषध मिश्र	अलङ्कारशेखर
४. जयदेव	चन्द्रालोक
५. दण्डी	काव्यादर्श
६. पण्डितराज जगन्नाथ	- रसगंगाधर
७. विश्वनाथ	- साहित्यदर्पण
८. भरतमुनि	नाट्यशास्त्र ( अभिनव भारती )
९. मानुदत्त	रस मञ्जरी, रस तरंगिणी
१०. भामह	काव्यालङ्कार
११. मम्मट	- काव्यप्रकाश
१२. राजशेखर	काव्यमीमांसा
१३. क्षेमेन्द्र	कविकण्ठामरण

## २. हिन्दी ग्रन्थ

१. अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिग्रोध'	- रसकलस
२. अर्जुनदास केडिया	- मागती भूयण
३. उमाशंकर शुक्ल	- नन्ददास ग्रन्थावली
४. कन्हैयालाल पोद्दार	- काव्यकल्पद्रुम भाग १
५. " "	- " भाग २
६. कुत्तपति मिश्र	- रस रहस्य
७. वृष्णविहारी मिश्र	- मतिराम ग्रन्थावली

लेखक	ग्रन्थ
८. कृष्णशंकर मिश्र	— पंथन की काव्यकला
९. पंथनीनारायण शुक्ल	— आधुनिक काव्यभारत
१०. पेशवदास	— कविप्रिया
११. II	— रसिप्रिया
१२. गुलाबराय	— नवरस
१३. गंगारामदास वाडेय	— मराठेशी का विवेचनात्मक ग्रन्थ
१४. चन्दपरदासी	— पृथ्वीराज रासो
१५. चिन्तामणि त्रिपाठी	— कविजुलवत्पनक
१६. चिन्तामणि त्रिपाठी	— शृंगार मंजरी
१७. जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'	— काव्यप्रमाकर
१८. जगन्नाथ प्रसाद 'मानु'	— नायिका भेद-शकावली
१९. जयशंकर प्रसाद	— कामायनी
२०. जयशंकर प्रसाद	— काव्यकला तथा अन्य निरन्ध
२१. ज्योतिप्रसाद 'निर्मल'	— नवयुगकाव्य-विमर्श
२२. जयचन्त सिंह	— भाषा भूषण
२३. तुलसीदास	— रामचरितमानस
२४. तुलह	— कविजुल-कथठाभरण
२५. देवदत्त	— भावविलास, भवानीविलास, रस- विलास, काव्यरसमयन, प्रेमचन्द्रिका
२६. धीरेन्द्र वर्मा	— विचार धारा
२७. नन्ददुलारे पालपेयी	— बीसवीं शताब्दी
२८. नागरी प्रचारिणी सभा	— हिन्दी-सर्च रिपोट्स
२९. पद्माकर	— पद्माभरण, जगदिवनोद
३०. प्रतापनारायण मिश्र, श्रीर शुकदेवगिहारी मिश्र	— साहित्य पारिजात
३१. प्रतापनारायण सिंह	— रसकुसुमाकर
३२. बड़चाल ( डा० पीताम्बर दत्त )	— गोस्वरवर्णा



लेखक	ग्रन्थ
३३. प्रज्ञानदास	भारतेन्दु ग्रन्थावली
३४. बेनी ( प्रवीण )	नवरसतरंग
३५. भगवती प्रसाद बाजपेयी	युगारम्भ
३६. भगमादीन 'दीन'	अलंकार मञ्जूषा
३७. भिगारीदास	काव्य निर्णय, गृन्गार निर्णय
३८. भूपण	शिवराजभूषण
३९. महादेवी वर्मा	दीपशिरा, वामा, अधुनिक कवि भाग १
४०. महावीरप्रसाद द्विवेदी	रसशरजन, साहित्यालाप, साहित्यसंदर्भ
४१. माताप्रसाद गुप्त ( डाक्टर )	हिन्दी पुस्तक साहित्य
४२. मिश्रबन्धु	मिश्रबन्धु विनोद भाग १, २, ३, ४
"	हिन्दी नवरत्न
४३. सुरारिदान	जयवन्त भूषण
४४. मोतीलाल मेनारिया	डिगल में वीररस
"	राजन्यानी साहित्य की रूपरेखा
४५. रामकुमार वर्मा	आधुनिक कवि भाग ३
"	हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास
४६. रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग १
"	चिन्तामणि भाग २
"	इन्दौर का भाषण
"	जायसी ग्रन्थावली
"	हिन्दी काव्य में रहस्यवाद
"	हिन्दी साहित्य का इतिहास
४७. रामधारीसिंह 'दिनकर'	रेणुका
"	हुकार, रसवन्ती ।
४८. रामशंकर शुक्ल 'रसाल' (डाक्टर)	अलंकार पीयूष (पूर्वाद्ध)

## लल्लक

## ग्रन्थ

रामशान्तर शुक्ल 'रसाल' (डाक्टर)	अलवार पीयूष (उत्तरार्द्ध)
४६. राहुल साहू त्यायन	हिन्दी काव्यधारा
५०. लछिराम	रावणेश्वर कलधुत और महेश्वर विलास
५१. लक्ष्मीनारायण सिंह 'मुधाशु'	कानन के अभिव्यजनानाद
"	जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त
५२. लक्ष्मीसागर बाष्पेय (डाक्टर)	आधुनिक हिन्दीकाव्य का इतिहास
५३. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र	पद्याकर पंचामृत, वाङ्मय विमर्श
५४. वैद्यगिरि	हिन्दी में नवरस
५५. श्यामसुन्दर दास (डाक्टर)	साहित्यालोचन
५६. श्रीकृष्णलाल (डाक्टर)	आधुनिक हिन्दी काव्य का विकास
५७. शान्तिप्रिय द्विवेदी	युग और साहित्य, सामयिकी, साहित्यकी
५८. शिवसिंह सेंगर	शिवसिंह सरोज
५९. सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अश्वेय'	त्रिशरु
६०. सीनाराम शास्त्री	साहित्य सिद्धान्त
६१. सुन्दर मिश्र	रसाङ्ग
६२. सुन्दर दास	सुन्दर विनास
६३. सुमिनानन्दन पन्ना	पल्लव, माध्या, युगवाणी, युगान्तर
६४. सुरधाम	आधुनिक कवि भाग २
"	मूरसागर
६५. सुनन्दान्त त्रिपाठी 'निराला'	साहित्य लहरी
"	परिमल
"	प्रबन्ध पद्म
"	प्रबन्ध प्रतिया
"	गीतिका, अनामिका
६६. सैनापति	कविचरनाकर
६७. हजरी प्रसाद द्विवेदी	हिन्दी साहित्य की भूमिका, कबीर
६८. हरनारायण 'रदन'	निशानिमग्न

## ३. हिन्दी के हस्तलिखित ग्रन्थ.

क—'याज्ञिक ग्रन्थालय' से डा० भवानो शंकर याज्ञिक के सौजन्य से प्राप्त

लेखक	ग्रन्थ
१. श्रमृत कवि	- मित्रविनायक
२. उन्नावे	रस चन्द्रिका, पुगुल प्रकाश
३. कानिदास	- यधूबिनोद
४. कृष्णभट्ट डेपन्तुपि	- शृंगाररस भाधुरी
५. ग्वाल कवि	- रसरस
६. जनराज	- कवितारसबिनोद
७. देव	रसविलास, मुगसागर तरंग
८. नाजर सहजुराम	- सहजुराम चन्द्रिका
९. भोलानाथ	- गुमन प्रकाश
१०. रसिक सुमति	- अलंकार चन्द्रोदय
११. रूपमादि	- रूपविलास
११. रस रा	- नायिका भेद
१२. लाल कलानिधि	मृत्त चन्द्रिका
१४. शोभ कवि	नवलरसचन्द्रोदय
१५. सोमनाथ	रसपीयूषनिधि

ख—'प० इण्डियन मित्र गंधौली के पुस्तकालय' से श्री अजकिशोर मिश्र के सौजन्य से प्राप्त ।

१. चन्दन	काव्याभरण
२. जगतसिंह	- साहित्य सुधानिधि

लेखक	ग्रन्थ
३. यशवन्तसिंह	७ गारशिरोमणि
४. लछिराम	— रामशेखर कल्पतरु
५. धेरोमाल	— भाषाभरण
६. श्रीपति	काव्य सरोज

ग—दत्तिया-राज पुस्तकालय से प्राप्त ।

१. अज्ञात	— काताभूषण
२. कालिदास	— वधूचिनोद
३. गोप कवि	— रामचन्द्र भूषण
४. क्षितामणि त्रिपाठी	— शृ गारमजरी
५. यादूज रा	— रसभूषण
६. रामसिंह	— रसनिवास, अलंकार दर्पण
७. शिव प्रसाद	— रसभूषण
८. सुकवि प्रताप	— व्यंग्यार्थ कौमुदी
९. सुकवि रतनेश	— अलंकार दर्पण

घ—'सनाई महेन्द्र पुस्तकालय ओरछा' (टीकमगढ़) से प्राप्त

१. अज्ञात	— काव्याभरण
२. उदयनाथ कवीन्द्र	— रसचन्द्रोदय
३. कुमारमणि	— रसिकरसाल
४. गोप	— रामचन्द्र भूषण, रामचन्द्राभरण
५. दामोदर देव	— अर्थालंकार मजरी
६. देव	— काव्य रसायन

७. नवलसिंह कायस्थ	रसकरंजनी
८. परमानन्द	रसतरंग
९. रसलीन	रसप्रबोध
१०. रामदास	कविकल्पद्रुम
११. लल्लिराम	महेश्वर विलाम
१२. श्रीमन्वृषति रणधीरसिंह	काव्यरत्नाकर
१३. सुरति	काव्यसिद्धान्त

### ४.—पत्र-पत्रिकायें

१. रोज-रिपोटें, नागरी प्रचारिणी सभा-द्वारा सम्पादित
२. नागरी प्रचारिणी पत्रिका
३. ब्रज भारती
४. विशाल भारत
५. 'बोर' दिगम्बर-जेन सम्प्रदाय का साप्ताहिक
६. सरस्वती
७. साहित्य समालोचक
८. साहित्य सन्देश
९. साहित्य सम्मेलन पत्रिका
१०. हिन्दी प्रदीप
११. हिन्दुस्तानी

५—अंग्रेजी-ग्रन्थ

AESTHETICS by Benedetto Croce

A HISTORY of AESTHETICS by Bouanquet

A HISTORY OF CRITICISM by Saintsbury

ANATOMY OF POETRY by William Ellis

A NEW STUDY OF ENGLISH POETRY by Henry Newbolt

AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE

by W. H. Hudson

EVOLUTION OF HINDI POETICS by R S Rasal

(Typed copy)

GREBK VIEW OF POETRY by E E Sikes

INTRODUCTION TO SAHITYA DARPAN by P. V. Kane.

KAVYA PRAKASH OF MAMMAT

by A. A. Gajendra Gadkar.

LOCI CRITIC by G. Saintsbury.

METHODS AND MATERIALS OF LITERARY CRITICISM

by C M Gaylay.

MODERN POETRY by Louis Maeneice

PHILOSOPHY OF FINE ART Volume IV by Hegel

PRINCIPLES OF CRITICISM by W Worfold

PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM by I A Richards

RUDIMENTS OF CRITICISM by Lamborn

STUDIES IN THE HISTORY OF SANSKRIT POETICS

by S K De

THE CHAMBER'S TWENTIETH CENTURY DICTIONARY

THE ENCYCLOPÆDIA BRITANICA

THE INTERNATIONAL DICTIONARY by Webster.

THEORY OF POETRY by L Abercrombie

THE OXFORD DICTIONARY.

# अनुक्रमणिका .

१—ग्रन्थ

ग्रन्थ

पृष्ठ

‘अ’

अग्नि पुराण	--	--	१६०, २१८
अनामिका	--	--	४००
अनुपास विनोद	-	--	११६
अरिस्तादित अर्धेन र गार्त ग्राष् पोऽदी	-	--	११, १२
अलंकार आभा	--	--	४२
अलंकार गंगा	-	--	४१, ११६
अलंकार चन्द्रिका	-	--	४१, ५१, ८८
अलंकार चन्द्रोदय	-	--	४१, १२४, १२५, १२६
अलंकार चित्तामणि	--	--	४२, १७३
अलंकार दर्पण	--	--	४२, १५३, १५७, १६०
अलंकार दीपक	--	--	४१, १४६
अलंकार पीयूष	४, ३३, ४२, १३६, २०७, २०८, २०९, २१० २११, २३०, २३१, २३२, ३५१	--	८५
अलंकार पञ्चाशिका	--	--	४२, १६४, १६८, २१३
अलंकार प्रकाश	--	--	१६६
अलंकार प्रश्नोत्तरी	--	--	१६८
अलंकार भूषण	--	--	४२, १८४
अलंकार भ्रम भजन	--	--	४२, १५३
अलंकार-मणि मजरी	--	--	४१, ११२
अलंकार-माला	४२, १६४, १६५, १६८, १६९, २१०, २३२	--	४२, २०४, २०५, २०६, २०७, २१३, २१५
अलंकार मजरी	--	--	४१, ८४, १२६
अलंकार मन्त्रपा	--	--	१८, ३६, ५७, ५८, ६२, ६३, २०८
अलंकार-स्त्रोत	--	--	१८
अलंकार-सर्वस्व	--	--	१८, २४, ३६
अलंकारसार-संग्रह	--	--	८, १८
अलंकार सूत्र	--	--	



ग्रन्थ	पृष्ठ
अवधूत भूषण	१५७
आश्रम्याधी	८

## ‘आ’

आधुनिक कवि	२७२, २७३, २७४, २७५
आधुनिक काव्य धारा	२५६, २६१
आधुनिक हिन्दी साहित्य	२५६
आधुनिक हिन्दी साहित्य का विकास	— २६०
ऑन द सटूलाइम	१३
आमोद वीरमल	— ८०
आल्हा	२५१,
ऑय	— २७४, २८७

## ‘इ’

इन्ट्रोडक्शन टु काव्यप्रकाश	१८
इन्ट्रोडक्शन टु साहित्यदर्पण	— १०, १७, २४, २६, २७
इन्दौर वाला मापण	२४६, २४७, २५८, २५९, २६०, २६३, २६४, २७५, २८५, २८६, २८८
इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका	११
इलियड	— ८

## ‘उ’

उज्ज्वल-नील मणि	२३
उपमा अलंकार	४१, ६५

## ‘ए’

ए न्यू स्टडी आव् इ गलिश पोइट्री	३४८
---------------------------------	-----

ग्रंथ	पृष्ठ
एबोल्यूशन ग्राम् हिन्दी पोइटिक्स	५३, १६०, ३५१
एसे ऑन स्टडीज	३८२
ए हिस्ट्री ग्राम् क्रिटिसिज्म	६, १०, १२, २४, १५, १६

## ‘क’

कबीर-की साती	—	—	३४०
कमरुद्दीन हुलास	—	—	४६, १२६
कमलानन्द कल्पतरु	—	—	४६, १८७
कर्णा भरण	—	—	४१, ५१, १३३
कवि कल्पद्रुम	—	४६, १२३, १२४, १७४, १८१, १८२, १८४	—
कवि कल्पलता	—	—	४५, ६३, १८२
कविकुलकल्पतरु	—	—	४५, ७३, ७४, ७५
—	—	—	७६, ७७, ७८, ८२,
कविकुल कल्पद्रुग	—	—	११६, १३३
कविकुल कण्ठाभरण	—	४१, १८८, १४८, १६५, २३४, ३२२	—
कविना रत्नाकर	—	—	३५२, ३५३
कविनाफलाप	—	—	२४०
कविता-रसविनोद	—	—	४६, १५३
कवि-दर्पण	—	—	१८४
कविप्रिया	—	३७, ३८, ४५, ५४, ५५, ५६, ५७, ५८, ५९, ६०, ६१, ६२, ६३, ६७, ११२, १२२, १६७, १८२, १८०, २०८	—
काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध	—	२८७, २८८, २८९, ३६१, ३६६, ३७०, ३७३, ३८२, ३८७, ३८८ ४१४	—
काव्य-कलाधर	—	—	४३, १२४
काव्य कल्पद्रुम	—	—	४६, १८०, १८४, १८६
काव्य कल्पलता वृत्ति	—	—	३६, ५७, ६२
काव्य दर्पण	—	—	४७

ग्रंथ	पृष्ठ
काव्यनिर्णय	४६, ११६, १३५, १३६, १३७, १३८, १४३, १४४, १४५, १४७, १६२, २००, २०१, २०३, २१०, २३०
काव्य परीक्षा	—
भाष्य प्रकाश	३, १८, २१, २३, २६, ३६, ४५, ५३ ७१, ७३, ७४, ७५, ७६, ७७, ७८ ८० ८२, ८३, ८३, ८५, ११४, ११७, ११८ १२०, १२१, १२८, १३२, १३६, १३८ १४४, १४५, १५०, १५६, १६० १६६ १७०, १७२, १८१, १८२, १८८, १९० १९५, १९६, १९७, २१२, २१८, २१९ २३०, ३६८, ३३०, ४११
काव्यप्रकाश की समालोचना	— ४६
काव्य प्रदीप	— १८२
काव्य प्रमाकर	— ४३, ४६, १६६, २००, २०१ — २०४, २१४, ३०८
काव्य मीमांसा	— ३, १८, ४८
काव्य में अभिव्यञ्जनावाद	— ३१६, ३२०, ३२१, ३२२ ३२३
काव्य में रहस्यवाद	— २४७, २५१, २५२, २५३, २५४ २६०, २६१, २६२, २६४, २६५, २६६, २६८, २६९, २७०, २७६, २७७, २७८, २८०, २८१, २८२, २८३, २८४, २८२, २८३, २८६, ३०१, — ४६, १६६
काव्य रत्नाकर	— ४५, ६६, १०२, १०४, १०६, १०७, ११०, — २०८
काव्य रसायन	— ६३
काव्य लता	— ४६, १७३
काव्यलतावृत्ति	— ४६, १७३, १७४, १८२
काव्य विनोद	— ७३, ७४, ८२
काव्य विलास	— ४६
काव्य निवेक	— ४६, ११६, १२०, १२१, १२३, १२४,
काव्य शिरोमणि	—
काव्य मरोज	—

ग्रन्थ	पृष्ठ
काव्य सिद्धान्त	४६, ११२, ११३, ११४
कीर्तिलता	३४०
कुवलयानन्द	३६, ५३, ६१, १२४, १२६ १४८, १५१, १५२
कुशल विलास	१५४, १८१, १८२, २१६,
कृष्ण चन्द्रिका	४३, ६६, २२०
केशव की काव्य मला	४३, १२६
कंठा भूषण	५६, ६०, ६६
काव्य कौमुदी	४१, १२६
काव्यादर्श	११७
	३, १८, २४, २५, ३६,
	५६, ६० ६४, ७१
काव्याभरण	४२ १५७,
काव्यालंकार	३, १८, २० २४, २५, ३६
काव्यालंकार सूत्र	८, २५
काव्याणुष	४२
काव्यालोक	४७

## ‘ग’

गाम्या	२२२
ग्रीक व्यू आन् पोइट्री	६
गुण-रस रहस्य	६१

## ‘च’

चन्द्रालोक	१८, ३६, ५३, ७१, ८४, ८५, ११३, १३३, १३७, १४८, १५६, १५६, १६०, १६५, १६६, १६६, १७०, १८१, १८२, १८८, १९०
चितामणि ( भाग एक )	२४७, २४८, २४९, २५०, २५१, २५२, २५३,

ग्रंथ

पृष्ठ

—	२५४, २५५, २५६ २५७, २६२, २६३, २६६,
—	२६७, २७०, २७१, २७२, २७३, २७४,
—	— २७५, २७६,
चितामणि कोष	— १६०,
चित्र काव्य	— १२६,
चित्र चन्द्रिका	— ४२,

‘छ’

छन्द प्रमाकर	—	— १६६, १००,
छन्द-विचार	—	— ६४, ६५,
छन्दोनुशासन	—	— ४६,
छन्दोरत्नाकर	—	— ४८,

‘ज’

जगन् विनोद	—	— ४४, १६४, १३५ १८२.
जसवन्त-जसो-भूषण	—	— ४६, १७४, १८१, १६१
जसवन्त भूषण	—	— १३०, १६१, १६२, १६३,
जसहर चरित	—	— ४८, ३३८,
जाति विलास	—	— ४५,
जानकी मंगल	—	— ३४६,
जायसी ग्रन्थावली	—	— २७७,
जीवन के तत्त्व और काव्य के सिद्धान्त	—	— ३१६, ३२४, ३२५, ३२६,
—	—	— ३२७, ३२८, ३३०, ३३२,
—	—	— ३३३,
जुगुल प्रकाश	—	— ४४, १५४, १५५, १५६

‘ट’

१५		५४
	‘ह’	
ड आर्ट पोइटिफा		१४
ड पत्तारो एलो कुओ		१५, १६
	‘श’	
शाय कुमार चरित		४८, ३३८
	‘त’	
तुलसी भूषण		१८२
	‘द’	
द आक्सफर्ड डिक्शनरी		५
दर्पण वृत्ति	-	१८२
दत्तेल प्रकाश		४६, १६४
दश भूषण	-	१२६
दश रूपक	-	१८, ७८, ८०, १२६
द्विषेदी अभिनदन		४, ३०८
द्विषेदी काव्य माना		३६५
दीप प्रकाश		४२, १६६
दीपशिखा	३८४, १८५, ३८६, ३८१, ४०१, ४०२	३७१, ३७४
दीपशिखा की भूमिका		८६
दूषण-उल्लास	-	१८४
दूषण-दर्पण		४६
देसी नाम माला कोष		४५. ६६
दंपति विलास		

ग्रन्थ

पृष्ठ

‘ध’

धनि-भेद-निर्णय	—	—	२०४
धन्यालोक	—	३, १८, २६, ३६, १२८,	

‘न’

नन्ददास ग्रन्थावली	—	—	५२
नरेन्द्र भूषण	—	—	४२, १६४
नवरत्न तरंग	—	४४, १६७, १६८, १६९	
नवल रत्न चन्द्रोदय	—	—	४५
नाट्य दीपिका	—	—	४६, १७१
नाट्य शास्त्र	—	३, ८, १८, १९, २०, २३,	
	—	३६, ५१, १३०, १५५,	
	—	१५६, १७२ १६०, २१८,	
	—	२२०, २२७, ३१०	
नाना राम प्रकाश	—	—	१६७
नामार्णव	—	—	१६८
नायिका दीपक	—	—	१२६
नायिका भेद	—	४४, ४५, ८४, ९५,	
	—	१२६, १५०	
नायिका भेद निर्णय	—	—	२०४
नायिका भेद शंकावली	—	—	१६६, २०४
नील देवी	—	—	, ३६१

‘प’

पद्माभरण	—	४४, १४६, १६५, १६,	
	—	—	१८२,

ग्रंथ	पृष्ठ
पद्मावत	२५१, ३४१, ३४२, ३४६
परमानन्द रस तरंग	४५
परिमल	३६८, ४१३
पल्लव	३८८, ३६४, ३६५, ३६६, ३६६, ४००,
पिंगल	७३, ७४, ७५, ७६, ६४, ६५, १६६
पट्टवीराज रासो	२५१, ३३८
पोइटिक्स	५, ६, ११, १२
प्रताप कव्ची	६०
प्रताप विनोद	४६
प्रबन्ध पद्म	३८७, ३६४
प्रबन्ध प्रतिमा	३७८, ३८७, ३६८
प्रभात फेरी	४०२
प्रमदा पारिजात	४४
प्राकृत व्याकरण	४६
प्रिय प्रवास	३६१
प्रेम चन्द्रिका	३५२
प्रेम योगिनी	३६१

## ‘फ’

फतेह प्रकाश	४१, ८४
फतेह भूषण	४६, १५३
फाल्गुन यशो प्रकाश	४३, ६५
फिलासफी आन् फाइन आर्ट्स	३२

## ‘ब’

बसंत निलास	४५
बधु विनोद	४५, ११२



ग्रन्थ	पृष्ठ
वर्गवै नायिका भेद	४५, १६६
वसत मजरी	४५
शानी भूषण	१८२
विहारी सतसई	५०, २५१, ३५१
बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में	—
हिन्दी साहित्य का विकास	३६०
ब्रजविनोद नायिका भेद	८५

## ‘भू’

भक्तानी विलास	४३, ६६, ६७, १००, १०२, १०५, १८६
भविष्य दत्त कथा	— ४८
भारत दुर्दशा	— ३६१
भारत भारती	— ३६४, ३६५
भारती भूषण	४२, २१३, २१४, २१५, २१६, २१७
भारतेन्दु ग्रन्थावली	— ३६२
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र	— ३५६, ३५७
भाब विलास	६५, ६६, ६८, १००, १०२, १०५, २१०
भापा भरथ	४२, १५१, १५२, १६५, १६६, १८२
भापा भूषण	४१, ८४, ११३, १२६, १३३, १४८
—	— ६५०, १५१, १६५, १६७, १८२
भापा भूषण की समालोचना	— ८२
भूप भूषण	— ४१, ५२
भूषण उल्लास	— ८६
भूषण कौमुदी	— १६६
भूषण ग्रन्थावली	— ६०
भूषण विलास	— ४१, ६५

ग्रंथ	पृष्ठ
<b>‘म’</b>	
मनिराम ग्रन्थावली	६६, ८६
मधुलिङ्गा	२२२
महापुराण	३३८
महाभारत	३३७, ३३८
महन्द्र भूषण	१८७
महेश्वर विलास	१८७
मिष्टी और फल	४०१
मिश्रगन्धु विनोद	४१, ५०, ५१, ५२, ५३, ७४, ८३, ८५, ११५, ११६, ११६ १२६, १३५, १४६, १४७, १४८ १५०, १५६, १५७, १६०, १६४, १६६, १६७, १६८,
मुनेश्वर कल्पतरु	१८७
मेपेड एच मैटोरियल फार लिटरेरी क्रिज्मटीसिज्म	६

**‘य’**

युगनाली	३७५, ३७६
---------	----------

**‘र’**

रघुबीर विलास	१८७
रघुनाथ अलङ्कार	४२
रण सेहरी मरवइ कदा	४८
रगसलस	४४, २१७, २१८, २१९, २२८
रसकहोली	४३ १४८, १६६

ग्रन्थ	पृष्ठ
रसजुसुमाकर	४४, १०४, १६३, १६४
रस-गंगाधर	१८, २३, २६, ३६, ६५०, १८१, १६० २१८, २२६, २३०
रस प्रादिक चन्द्रिका	४३, ११२
रसचन्द्र	६६
रस चन्द्रिका	४४, १५४, १५५, १५६
रस चन्द्रोदय	४३, १३४
रसतरंग	४३
रस तरंगिणी	१८, ३६, ४३, १०१, १४६, १८२
रस दर्पण	४४,
रसदीप	४३,
रसदीपक	१२६,
रसनिवास	४४, १६०, १६३, १६४,
रसपीयूष निधि	४६, १२६, १२७, १३२,
रस प्रबोध	४३, १३४,
रसभूषण	४३, ११६, ११७, १६७,
रसमञ्जरी	१८, ३६, ४४, ४७, ५१, ५२, ७३, ७४, ८०, ८१, ८२, १८२, १६४, १६५, १६६, १६७, १६८, २१०, २१७ २१८,
रस रत्नाकर	४३, ४४, ११२, १२६, १६६, १६८,
रस रत्नाकर माला	४३, ११२,
रस रत्नावली	४३, ८४,
रसराज	४४, ८५, ८६, ८७, ८८, १४५, १४८, १४९, १६४, १६८, १८१,
रसरस	४४, १८४, १८५, १८६, १८७,
रस लतिका	१२६,
रसवन्ती	३७८, ३७९
रसवन्ती की भूमिका	३८६,
रस विलास	४३, ८५, ८६, ८८, १००,

ग्रन्थ	पृष्ठ
रस रहस्य	— ५३, ८५, ६१, ६४, १७०, १८२, २३०
रस शृंगार समुद्र	— ४३, १२६
रस सागर	— ४३, ६५, ६६, ११६, १२३, १२४
रस साराश	— ४३, १४७
रस विवेक	— ६५
रस विनोद	— १६०
रसशरजन	— २३७, २३८, २३९, २४०, २४१, २४२, २४३, २४४, ४३, ८०, ६४, ६५
रसार्णव	— १७२
रसिक गोविन्द आनन्दधन	— ४३, ५४, ५५, ६०, ६१, ६७, ६८, ६९, ८०, ११२, ११४, १२१, १२२, १६८, १८२, २२०
रसिक प्रिया	— ४१, १३४
रसिक मोहन	— ४६, ११७, ११८, १८२
रसिक रसाल	— ४३, १४८, १५२, १६४
रसिक विलास	— १८४
रसिकानन्द	— ६५
रापण पाडवीय	— ४१, ११५, ११७
रामचन्द्र भूषण	— ४१, ११५
रामचन्द्राभरण	— ५८, ७१, १२२ ४०२
रामचन्द्रिका	— २०१, २५१, ३४६, ३४७, ३४८, ३५० ४२८
रामचरितमानस	— ५१
रामभूषण	— ७३, ३३७, ३३८, ३३९
रामायण	— ११५
रामलकार	— ४६, १७४, १८७, १८८, १८९, १९०
रामशेखर कल्पतरु	— २५१
रासपचाध्यायी	— ६, ११
रिटरिक	— ४६, १५०
रूपविलास	— ३७८
रेणुका	—

ग्रन्थ

रंग भाव माधुरी

"

—

‘ल’

लघुभूषण

..

—

लक्ष्मिन चन्द्रिका

..

—

ललित ललाम

—

—

४१, ८५,

लक्ष्मण शृंगार

"

—

लालित्यलता

..

—

लोकोक्ति-संग्रह

..

—

‘व’

वक्रोक्ति जीवितम्

..

—

वाग्मटालकार

..

—

वाग्ममनोहर

..

—

विद्वद्विलास

..

—

विलास रत्नाकर

..

—

त्रिवेक चूषामण्य

..

—

विष्णु विलास

..

—

वृत्त विचार

..

—

वृत्ति रत्नावली

..

—

स्वर्गाथ कौमुदी

..

—

‘श’

शब्दराज भूषण

..

—

एवसिंह सरोज

..

—

‘शा’ चरित

..

—





ग्रंथ	पृष्ठ
अंगिणी	४४, ५०, ५१
कान्यालकार	१६६
काव्यधारा	४६, ३३८, ३३६
काव्यशास्त्र का विकास	३३
भाषा	३५७
साहित्य का इतिहास	३६, ५०, ५२, ५३, ६६, ७१, ७३, ७४, ८४, ८६, ६०, ६४, १०१, ११६, १२६, १२७, १३४, १३६, १४७, १५३, १५७, १६४, १६६, १६७, १७२, १७३, २७७, २८५, २८६, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३
आत्म ईतिहास	८
आय सी. पी. एन्ड बरार	७६
आय सस्कृत पोइटिक्स	१६, २०, २१, २२, २५, २६, २७, ३०



२—लेखक